

Abriss der allgemeinen Musikgeschichte

Bernhard Kothe, Rudolf Procházka





KOTHE-PROCHÁZKA

ABRISS DER MUSIKGESCHICHTE

ACHTE AUFLAGE

B. KOTHE'S

ABRISS DER ALLGEMEINEN MUSIKGESCHICHTE

ACHTE, AUF GRUND DER NEUESTEN FORSCHUNGEN VOLLSTÄNDIG UMGEARBEITETE AUFLAGE

VON

RUDOLPH FREIHERRN PROCHÁZKA

MIT VIELEN ABBILDUNGEN, PORTRÄTS UND NOTENBEILAGEN

„DOCENDO DISCIMUS"



LEIPZIG
VERLAG VON F. E. C. LEUCKART
K. K. Oesterreichische, Königl. Dänische und Großherz. Mecklenburgische Medaille für Wissenschaft und Kunst.
1909

Aus dem Vorwort zur 6. Auflage.

Von Begünstigung irgendeiner Richtung weiß ich mich frei, achte vielmehr jedes redliche Streben, selbst wenn es meiner persönlichen Geschmacksrichtung widerspricht.

Breslau, den 12. Mai 1894.

B. K.

Aus dem Vorwort zur 7. Auflage.

Wie der Verfasser, der im Jahre 1897 verstorbene Königl. Musikdirektor, Seminar-Musiklehrer B. Kothe zu Breslau, seine Arbeit stetig zu verbessern, den Bedürfnissen und Anforderungen der musikalischen Bildungsanstalten immer mehr anzupassen bemüht war, so habe auch ich dazu beitragen wollen, das vorliegende, für Musikschulen und Lehrerbildungsanstalten sowie zur Selbstbelehrung bestimmte Kompendium möglichst nutzbar zu gestalten. Die ursprüngliche Anlage und Einrichtung desselben, die Gruppierung des Stoffes usw. ist im wesentlichen unverändert geblieben. Ich habe mich darauf beschränkt, kleinere Versehen zu berichtigen, die literarischen Nachweise zu ergänzen.

Hannover, im November 1900.

F. G. J.

Vorwort zur 8. Auflage.

Durch die Geschichte lernt man die Taten und Schicksale der Völker kennen, durch ihre Lieder sieht man ihnen ins Herz — so sprach der Dichter. Und wer eine Geschichte der Musik schreibt, muß dessen Adern nicht warmes Herzblut durchpulsen, soll in seiner Feder nicht ab und zu ein funkelnder Tautropfen von jenen „Liedern“ glänzen? Ambros und einige wenige nach ihm zeigten ja in ihren großen Werken, wie schön die Hand des Geschichtsschreibers nicht nur den schwarzen, scharfzeichnenden Griffel des Gelehrten zu führen vermag, sondern auch den Farbstift des Poeten. Aber just die Blätter landläufiger kleinerer Geschichten der Musik, für weiteste Kreise, vor allem für Lehrer und Lerner bestimmt, sind meist so trocken und dürr, und der erste Blick darauf schreckt zurück. Warum nicht nach dem Muster jener großen, leider den Meisten unerschwinglichen Werke ein wohlfeiles Handbuch der Musikgeschichte schreiben, wissenschaftlich-gründlich, aber nicht geheimnisvoll wie eine mittelalterliche Partitur, sondern gemeinverständlich und anregend im Ausdruck? So dachte der verdienstreiche Urheber unseres Buches. Wie trefflich er jenes Ziel verfolgte, beweist die steigende Beliebtheit von B. Kothes „Abriß der Musikgeschichte“, der mehr sein durfte, als bloß aus sechs Büchern ein siebentes. Abermals ist eine Neuauflage nötig. Mit der zunehmenden Verbreitung eines Buches aber wächst die Verantwortung des Autors. Kothe selbst sähe sich heute zur durchgreifenden Neuverfassung seines Werkes bemüssigt. Seit dem ersten Erscheinen verfloß ein Menschenalter; seit der letzten Revision durch Jansen ein Zeitraum von acht Jahren. In musikgeschichtlichen Dingen jedoch ist bei dem gegenwärtigen, erfreulichen Forschungseifer jedes Lustrum von Bedeutung für die Erkenntnis der älteren Zeit; für die neue und neueste bringt es Umwertungen mit sich, die gewissenhaft verfolgt sein wollen. Die Versenkung

spielt, wie auf der Geschichtsbühne überhaupt, auch hier ihre Rolle. In ihr verschwinden Gestalten, denen noch vor geraumer Zeit mehr oder weniger Bedeutung zukam; andere wieder treten hervor, die man nicht sah, oder nicht bemerken wollte. So riefen denn im Lichte neuester Forschungen ganze Kapitel des Kotheschen „Abriß" nach Umgestaltung, manche Materien nach dem Ausbau; es galt überflüssiges auszuscheiden, dafür vieles frisch einzufügen und das neu eingeteilte Ganze fester durch einen Grundriß der Ur- und Vorgeschichte der Musik als Tonkunst zu fundieren.

Möchte die vorliegende Neugestalt des Kotheschen Buches — die Frucht mehrjähriger, intensiver Arbeit, der ich mich als einem Herzenswunsche des verewigten Verlagsinhabers Herrn Konstantin Sander, der Größe und Schwere der Aufgabe wohl bewußt, nach bestem Können unterzog — einigermaßen den Forderungen der Gegenwart gerecht werden![1] Vor allem trachtete ich nach größerer Übersichtlichkeit in der Gruppierung des Stoffes, Anschaulichkeit des geschichtlichen Zusammenhanges. Das überwuchernde rein Biographische wurde auf das Notwendigste eingeschränkt, zumal im Hinblick auf die immer reichlicher vorhandenen wohlfeilen Monographien. Mehr Geschichte der Musik als der Musiker, kein Lexikon — rief man. Zwar sollte es auch weiterhin nur ein „Abriß" sein, bestimmt, lediglich die Hauptwege der Entwicklung zu zeichnen. Ich glaube aber, dem Leser sei wenigstens der Ausblick auf die belebten Nebenwege nicht zu verwehren. Sie erst vervollständigen ja das Bild und ermöglichen beim Studium das Verständnis für die wichtigsten Tatsachen der Musikgeschichte. Gewiß, nur mit dem Wichtigsten — es ist im I. Teil durch größeren Druck und Randworte hervorgehoben — braucht sich der Kandidat, für den ja diese Arbeit in erster Linie bestimmt ist, vertraut zu zeigen. Aber das Buch soll ihm auch über die Prüfungstage und -zwecke hinaus im praktischen Leben ein vertrautes, unterhaltsames Vademecum sein und bleiben. Es soll als Nachschlagebuch ihm, wie allen Berufsmusikern auch in Einzelfragen, im Falle individuellen Interesses für einen der Nebenzweige jener Entwicklung, nicht

[1]) Viel des hochangehäuften Materials muß für eine weitere Auflage aufgespart bleiben.

im Stiche lassen. Darum die noch reichlicheren Literaturnachweise, namentlich aus der jüngsten Zeit. (Hiebei wurden Bücher und Zeitschriften berücksichtigt.) Gleich den Quellen und Hilfswerken unmittelbar an Ort und Stelle angeführt, dürften sie das mit ausführlichen Registern versehene Buch auch dem Musikschriftsteller einigermaßen nutzbar machen. Die Sonder- und Schlußstellung der Kapitel des II. Teils geschah auf Grund meiner als Mitglied der Musik-Staatsprüfungs-Kommission gewonnenen Erfahrungen, mit besonderer Rücksicht auf die Forderungen der vier hauptsächlichen Prüfungsfächer. Die Mitteilungen aus der älteren Geschichte beschränkte ich auf das unverbrüchlich Überlieferte; Hypothesen und „Wahrscheinlichkeitsrechnungen" vermeidend, die nicht in ein Lehrbuch gehören und den Leser nur verwirren. Ambros, Dommer, und last not least der letzte „Riemann" mit seinen Standwerken deutschen Forscher- und Sammlergeistes, wurden unter Berücksichtigung der jüngsten Teilforschungen, die Hauptstützen für diese Arbeit. Leider konnte das Erscheinen des II. Bandes von Lederers umwälzendem Werke nicht länger abgewartet werden, um die Ergebnisse des ersten Teils durchgängig mit der nötigen Sicherheit verwerten zu können. Die Moderne ist im Sinne Kothes (s. das Vorwort zur 6. Aufl.) nach bestem Wissen und Gewissen objektiv, von „höherer Warte" aus behandelt — verträgt doch die Musik am allerwenigsten den Kleinkrämerstandpunkt. Dem frischpulsierenden Leben der Gegenwart mehr Raum! Den Lebenden eine Gasse! sagte ich mir. Österreich, insbesondere Böhmen, wurde weitgehender berücksichtigt. Die eingestreuten kulturhistorischen Bemerkungen sollen den Leser die in sein tonkünstlerisches Bereich hineinragenden Höhenzüge insbesondere der Kunst- und Literaturgeschichte wenigstens aus der Ferne deutlich erkennen lassen. Ich verweise hierbei auf die Arbeiten von Alw. Schultz (vgl. S. 61) und Dr. Brodbeck (vgl. S. 31). Musikästhetische Fragen — soweit solche hier überhaupt in Betracht kommen — sind im Sinne der Ästhetik der Musik als Ausdruck beantwortet (gegenüber der neuerdings u. a. auch von R. Strauß wie von allen Empfindungsmusikern energisch abgelehnten Formalästhetik).

Zu herzlichem Dank verpflichtet mich so manche unschätzbare Mithilfe, namentlich seitens der Herren: P. Raph. Molitor,

O. S. B. Prior der Abtei St. Josef-Westphalen, Seminarmusiklehrer K. Walter in Montabaur (Kirchenmusik. Jahrbuch), Dr. Th. Helm in Wien, Konservatoriums-Direktor v. Kàan, Prof. Sevčík, Prof. Bezecný und Max Springer in Prag. Die Winke und Bemängelungen einer ehrlichen Kritik sollen wie diesmal auch in Hinkunft treulich beachtet werden. Bestrebt, das Buch, so weit als möglich immer vollkommener seinen Zwecken zuzuführen, dürfte ich vielleicht hoffen, die Aufgabe der Geschichte: „jedem sein Recht zu verschaffen“ [1]), nach Maßgabe dieses Rahmens treulich zu erfüllen.

Prag, im Sommer 1908.

R. F. P.

[1]) M. Roth über Lion. da Vinci, Archiv für Anatomie und Physiologie, 1907.

Inhaltsverzeichnis.

Erster, allgemeiner Teil.

Besondere Abkürzungen.

A. = Auflage, Ausgabe — [1] [2]). B.(n) = Biographie(n). [Die namhaftesten Verfassernamen gesperrt gedruckt]. — Bd. = Band. — Brl. = Berlin. — B. & H. = Breitkopf & Härtel, Verlag. — Ch. = Chor. — CL. = Collection Litolff, Verlag. — D. = Dirigent, Direktor; hinter den Literaturnachweisen = Denkmal (in der Klammer der Bildhauername). — DKM. = Domkapellmeister. — D. M. = „Die Musik", Zeitschrift. — DM. = Denkmäler der Tonkunst (in Österreich, Bayern usw).[1]) — EP. = Edition Peters, Verlag. — ES. = Edition Steingräber, Verlag. — GA. = Gesamtausgabe.[1]) — GMD. = Generalmusikdirektor. — „Harm." = „Harmonie"-Verlag, Berlin. — HKM. = Hofkapellmeister. — JMG. = Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. — K. = Konservatorium. — KD. = Konservatoriumsdirektor. — KM. = Kapellmeister. — KMJ. = Kirchenmusikalisches Jahrbuch. — KP. = Konservatoriumsprofessor. — L. = Literatur. — Lkt. = F. E. C. Leuckart, Verlag. — Lpz. = Leipzig. — MD. = Musik-Direktor. — MM. = Monatshefte für Musikgeschichte. — MS.(in) = Musikschriftsteller(in). — NMZ. = „Neue MusikZeitung". — NZ. f. M. = „Neue Zeitschrift für Musik" — NA. = Neuausgabe.[1]) — O. = Orgel. — op. = opus. — Op. = Oper. — Optte. = Operette. — Orat. = Oratorium. — Orch. = Orchester. — S. am Anfang der Zeile = Siehe; im Kontext = Seite. — Symph. = Symphonie. — symph. = symphonisch. — U. = Uraufführung. — UE. = Universal-Edition, Verlag. — UMD. = Universitäts-Musikdirektor. — V. f. M. W. = Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. — Var. = Variationen. — Wke. = Werke. — WKM. = „Wochenschrift für Kunst und Musik", Wien. —

Bei den Jahreszahlen des laufenden Jahrhunderts ist das 19 fortgelassen (z. B. 08 = 1908).

---

[1]) Der Name des Bearbeiters bezw. Herausgebers ist in [ ] angeführt.
[2]) Ein * bezeichnet besonders wohlfeile Ausgaben.

Erster, allgemeiner Teil.

Einleitung.

„Hören ist Glauben, Sehen ist Wahrheit."
Bardisches Sprichwort.

Wesen der Musik.

Die Musik ist die sinnlichste und zugleich übersinnlichste der Künste. Der Mensch, der empfindsame zumal, vermag sich allen anderen Eindrücken der Außenwelt besser zu verschließen als jenen auf sein Gehör. Mit unwiderstehlicher Macht dringt die Musik, wie leise auch die Wellen ihrer Töne und Harmonieen an sein Ohr schlagen mögen, hier ein und findet sicher ihren Weg zu seinem Herzen und Gemüte. Wie keine andere auch erfüllt sie ihn mit geheimnisvollem Ahnen — als rührte sie an all die vielen Dinge zwischen Himmel und Erde, von denen sich, wie Shakespeare sagt, Menschenweisheit nichts träumen läßt.[1] Vielleicht auch darum ist die Musik wohl die älteste der Künste. Mythe und Sage befassen sich schon in frühen Zeiten mit ihrem Ursprunge. Und läßt sich dieser auch nimmer genau verfolgen, so reicht die Geschichte der Musik doch weit zurück bis in die graue Vorzeit. Ihre erste Entwickelung aber steht in innigem Zusammenhange mit jener des Gottesbegriffes, jenes Religionsbedüfnisses, das der Erkenntnis einer höheren Macht entsprang. So bietet die ältere Zeit wie in der religiösen Kunst überhaupt, auch in der religösen Tonkunst immer gerade ihr Bestes. Nicht übersehen wollen wir, daß die Musik in den ältesten Zeiten in ihrer Eigenschaft als befeuerndes Element auch durch das Kriegshandwerk wesentlich gefördert wurde.

Alter.

Den ersten Menschen war die Musik kaum etwas anderes,

[1]) Ueber das Feinsinnliche wie Uebersinnliche der Musik vgl. den Essay „Musiksymbolik" von Dr. A. Schüz „Neue Musik-Ztg.", Nr. 8, 1905; ferner desselben Autors „Mystische Musikphänomene", ebenda Nr. 11, 1905. Auch Kurt Mey: „Die Musik als tönende Weltidee", I., 1901.

als sie noch heute den Naturvölkern ist: ein mehr oder minder „angenehmes Geräusch“, um mit Goethe zu reden; und der Rhythmus dasjenige ihrer Elemente, das am sinnfälligsten Hand und Herz bewegte. Es gehen jene kaum fehl, die das Entstehen der Musik auf jenen früh schon bei der körperlichen Arbeit angewandten Rhythmus zurückführen, den man auch heute ja noch zu Hilfe zieht, wenn es bei schwerer Arbeit gilt, vieler Hände Kraft zu gleichmäßigem Einsetzen zu bestimmen (beispielsweise beim Seilziehen, Einrammen eines Pflockes, beim Ruderschlag usw.).[1] Diese sich allmählich zu förmlichen Arbeitsliedern (je nach der Leistung mehr oder minder kompliziert)[2] entwickelnden rhythmischen Gesänge bilden den Uebergang vom unartikulierten Begleitlaut der Lust und Freude, vom Schrei des Schreckens und der Angst zu den Anfängen von Gesang, Poesie und der zuvörderst in jener rhythmischen Tätigkeit wurzelnden Sprache.[3] So war im Anfange der Gesang noch vor dem Worte der natürlichste Dolmetsch der Gefühle des Menschen, und die menschliche Stimme das erste Instrument. Später erst erbeutet sich, vielleicht durch Zufall, der Mensch aus Fauna und Flora die ersten eigentlichen Tonwerkzeuge, vor allem Horn und Pfeife. Es entsteht nach der vokalen die instrumentale Musik.

Ursprung.

Das erste Instrument.

[1]) S. Karl Büchers ausgezeichnete Studie „Arbeit und Rhythmus“ im Sitzungberichte d. kgl. sächs. Ges. f. Wissensch. 1896, 3. Aufl. 1901.

[2]) Wir begegnen solchen (Schiffer-, Schnitterliedern u. dgl.) so gut wie bei allen Natur- nnd Kulturvölkern der alten und neuen Zeit. Charakteristische Proben teilt u. a. Svoboda in seiner „Ill. Mus.-Geschichte“ mit.

[3]) Die „Jodler“ beispielsweise sind sicherlich ein Nachklang aus jener Vorzeit, da der Mensch sein Empfinden wohl durch Töne, nicht aber schon durch Worte auszudrücken vermochte. In seinem Essay „Ueber den Ursprung und die Tätigkeit der Musik“ weist der englische Philosoph Herbert Spencer (geb. 1820) nach, daß jede starke Empfindung einen Reiz auf die Muskelbewegung übe, wodurch im Kehlkopf Töne entstehen; daß die Entwickelung der Musik stets mit jener des unmittelbaren Ausdrucks menschlicher Empfindungen denselben Weg gegangen, wie daß bei Tieren wie bei Menschen jede Gemütsbewegung von Lauten begleitet wird, und daß diesen Lauten Grund oder Steigerung des Erregtseins anzumerken ist. S. Svoboda, „Ill. Mus.-Gesch.“, I. 1 ff.

Was Musik ist, diesen Begriff des weiteren auszuführen, ist nicht Aufgabe ihrer Geschichte, sondern ihrer Aesthetik.[1]) Hier genüge, wenn wir sagen: Musik als Tonkunst ist das Vermögen, Töne nach bestimmten Regeln und Gesetzen künstlerisch zu fügen. (Riemann nennt die Musik „die Kunst, welche ihre Gebilde aus dem flüchtigen, schnell vergänglichen Element der Töne formt und daher bezüglich des Materials in dem denkbar größten Gegensatze zur Architektur steht".) Eine auf beglaubigter Forschung fußende Darstellung der geschichtlichen Entwickelung der Tonkunst und deren Meister nennen wir Musikgeschichte. Diese zeigt uns genau, wie die herzerhebende Macht der Musik, der dieser innewohnende sittliche Gehalt mit ihrer Gesamtentwickelung wuchs. So leuchtet das ethische Moment der Musik, das schon die Kulturvölker des Altertums, vornehmlich die Griechen, erkannten und schätzten, auch aus ihrer Geschichte hervor. Diese ist so nicht minder als die Tonkunst selbst von hohem, erziehlichem Werte. Aus der Fülle der Lebensbilder ihrer Meister treten uns zudem viele in sich geschlossene, feste Künstlercharaktere entgegen, die wahrhaft vorbildlich auf den ehrlich strebenden Jünger der Kunst wirken müssen. Aus der Biographie so manches großen Komponisten vermag er nicht minder wie aus dessen Werken Mut und Ansporn zu eigener Tat zu gewinnen, ja nicht wenig Trost zu schöpfen auf der eigenen, selten dornenlosen Lebensbahn.

Musik als schöne Kunst.

Musikgeschichte.

Tausende von Jahren mußten vergehen, ehe die Musik

[1]) Aesthetik ist die Wissenschaft vom Schönen in der Kunst, die Lehre vom Geschmack. Vgl. H. A. Köstlins „Die Tonkunst. Einführung i. d. Aesthetik der Musik" (1879). Eine treffliche Uebersicht über den Gegenstand findet sich in der „Neuen Musik-Ztg.", 1904, Nr. 10, 11. S. daselbst auch den Artikel „Aufgaben und Methode der Musikästhetik". Von Dr. Max Graf. Nr. 1, 1904, cit.

Die Musikästhetik umfaßt, kurz bemerkt, die Untersuchung der Gesetze des musikalischen Hörens und die Betrachtung (griechisch „Theorie") des musikalischen Kunstwerkes nach seinen Wirkungen. Dieser sog. spekulativen Theorie (oder Philosophie) der Musik gegenüber steht die praktische Theorie der Musik, d. i. die Untersuchung und Darstellung der Kunstgriffe und Regeln des Tonsatzes als planmäßiges Lehrverfahren (griechisch „Methode"), also die Lehre vom Generalbaß, der Harmonie, dem Kontrapunkt, der Komposition. Vgl. Riemann, „Gesch. d. Musiktheorie im 9.—19. Jahrhundert. 1898.

Entwickelung und Verhältnis zu den anderen Künsten und Wissenschaften.

ihre gegenwärtige, ebenbürtige Stellung unter den Schwesterkünsten erreichte. War sie doch gleich von Anbeginn auf ihre eigenen Füße gestellt, entbehrte sie allein unter den Künsten doch nahezu ganz der Führerin Natur, die jenen andern zum Vorbild, zur Stütze wurde. Doch während jene durch die Natur auch wieder begrenzt erscheinen, und, sobald sie diesem Vorbilde möglichst nahe gekommen sind, auch bereits ihr Ende finden, geht die Musik über die Grenzen der Natur förmlich ins Unendliche hinaus. Daher ihr langsamer Entwickelungsgang. Sie ist an sich, wie oben bemerkt, die älteste der Künste. Und wieder, was ihre Blütezeit und Vervollkommnung betrifft, tritt sie uns, im Gegensatze zu der ihr nächstverwandten Poesie und den bildenden Künsten, als die jüngste unter ihren Schwestern entgegen. Wohl der Entstehung nach geht, wie im allgemeinen die Kunst den Wissenschaften, so im besondern unter den schönen Künsten die Musik den andern voraus; ähnlich wie unter den bildenden Künsten wieder die Architektur zuerst gedieh. Anderseits aber fallen die letzten Höhepunkte unserer musikalischen Entwickelung — man denke nur an das vergangene Jahrhundert mit seinen Musikgenien Beethoven und Wagner auf der einen, und den großartigen wissenschaftlichen Errungenschaften auf der andern Seite! — mit Glanzpunkten auf wissenschaftlichem Gebiete zusammen und die Musik feiert ihre Blüte, da die andern, zumal die bildenden Künste die ihre längst hinter sich sehen müssen.

Ein Beispiel nur für viele: in den Jahren, da Michelangelo und Raffael die Sixtinische Kapelle schmücken, wird erst der Tonmeister geboren, der sie mit seinen unvergänglichen Engelsharmonieen erfüllen soll — Palestrina. Zweihundert Jahre aber sind schon seit dem Tode des größten welschen Dichters, Dante, verflossen.

Der Entwickelungsgang in der alten und älteren Zeit wird uns zeigen, daß die Musik mit den ihr nachgeborenen Emanationen der menschlichen Phantasie (die Religion mit inbegriffen) eine Weile, u. z. während des relativen Hochstandes der Kultur, Hand in Hand geht — aber sie vermag sich lange nicht zu einer jenen ebenbürtigen, über ihre Zeit einflußreich hinausragenden, allgemein giltigen Größe zu entwickeln. Sie bleibt am längsten in den Kinderschuhen stecken, tritt diese

überhaupt erst mit dem Beginn der Neuzeit aus. Jene Palestrina-Epoche bedeutet den ersten Höhepunkt der Blütezeit.[1])

Und erst in der neuesten Zeit, trifft das Schwesternpaar Musik und Poesie auf einem Gipfelpunkt zusammen, Genieen wie Mozart und Goethe, Beethoven und Schiller begegnen einander. Den Spuren der Goethe, Heine und Lenau im deutschen Dichterwald aber folgen erst die Schubert, Schumann und Franz und zeitigen so nach der lyrischen Blüte der Poesie jene der Tonlyrik. Als aber Wagner, der größte dramatische Komponist des 19. Jahrhunderts geboren wird, sind just dreihundert Jahre gar verflossen, daß sich Shakespeare, der größte Dramatiker der neueren Zeit, nach Stratfort zurückzog. Und gegenwärtig? Während sich auch auf dem Gebiete der Dichtkunst — Ibsen ausgenommen — kein reformatorisches Genie mehr zeigt, rühren sich im Reiche der Musik nicht wenig neue, gottbegnadete Hände — man blicke auf die Jungdeutschen und Jungrussen! — zu neuem, bahnbrechendem Schaffen. Wir stehen gleichsam vor einem neuen, musikalischen Frühling — „man weiß nicht, was noch werden mag!“ [2]) Es harren ja in der Ferne noch ganze Probleme, wie jenes der weiteren Ausnützung und praktischen Verwertung der Halb- und Vierteltöne der Lösung. Eine Umwälzung unseres ganzen, auf der 7stufigen Grundskala fußenden Tonsystems erscheint nichtsweniger als ausgeschlossen.[3]) Auch das Ergebnis neuester Probleme.

[1]) Dem oben Gesagten gemäß erscheint auch die Musikwissenschaft noch viel jüngeren Datums als die Wissenschaften der anderen Künste. Indessen wurde sie schon an der ältesten, vorbildlichen Universität, zu Oxford (886), gelehrt und besitzt seither an den Hochschulen ihre Lehrkanzel. Dr. Lederer stellt in seinen Untersuchungen „Über Heimat und Ursprung der mehrstimm. Musik“ (1906) die Musikwissenschaft direkt als die älteste moderne (d. i. fortschreitende) Wahrheitswissenschaft hin. Vgl. u. a. Guido Adlers „Umfang, Methode und Ziele der Musikwissenschaft“, Vierteljahrschr. f. M. W., 1885.

[2]) In die moderne Musik spielt eigentümlich die moderne Philosophie hinein. Schopenhauer übte Einfluß auf Rich. Wagner. Mehr äußerlich ist die Anregung, die z. B. Nitzsche und Ibsen der tonkünstlerischen Phantasie eines Mahler, Strauß und Pfitzner geben.

[3]) In den von Vincent, Hahn, Sachs u. a. angestrebten Versuchen einer Reform unseres Musiksystems (Chroma genanntes Zwölfhalbtonsystem, d. i. Aufbau des Systems auf die in 12 gleiche Teile geteilte Oktave) wie in den praktischen Lösungsversuchen der neuesten Zeit (neben Appunns Harmonium mit 63stufiger Skala erwähne ich hier namentlich das von Josef Ant. Gruss in Franzensbad erfundene

Forschungen, die Uebereinstimmung der Grundlagen unseres Musiksystems mit jenen der Musik der Naturvölker [1]) ist noch durchaus kein Beweis gegen die Möglichkeit einer Umwälzung im gedachten Sinne, wie manche Musiker meinen. Man wird sich auch noch mit dem merkwürdigen Phänomen des sog. „absoluten Gehörs", das jeden Ton auf noch so verschieden gestimmten Instrumenten, also trotz der relativ verschiedenen Höhe, stets richtig erkennt, ordentlich auseinandersetzen müssen. Eines nur ist sicher: Die Tonkunst hat mit der Epoche Bach-Wagner zum zweiten, aber sicherlich nicht zum letzten Male einen hohen Gipfel erreicht. Ihre Geschichte steht vor einem neuen Abschnitte, ist also lange nicht so geschlossen, wie es jene der andern Künste wenigstens zu sein scheint.[2]) Früher als diese hat sie begonnen — wen wunderte es, wenn die Musik alle andern Offenbarungen des menschlichen Geistes überdauerte? Ist es doch, als trüge sie in sich ein Stück des Ewigen, Unendlichen.[3])

Gegenwart und Zukunft.

„Enharmonium", ein Harmonium mit 24stufiger Tonleiter [ausgestellt 1906 in der deutsch-böhmischen Musikausstellung zu Reichenberg, vgl. den Katalog zu derselben von Franz Moissl, S. 222, und Kap. VIII]) ist gegenwärtig ein Stillstand eingetreten. Den allerjüngsten Versuch der Einführung von Vierteltönen (vorerst vorzugsweise als Durchgangs- und Wechselnoten, also eine Art „Heterophonie" [vgl. S. 29]) in die musikalische Praxis wagt Rich. Stein in Berlin. S. desselben „Zwei Konzertstücke" für Violincello und Klavier, op. 26, Berlin, 1907. Vgl. das später über „Temperatur" Gesagte.

[1]) Vgl. R. Wallaschek, „Anfänge der Tonkunst", 1903.

[2]) Läßt man die „Sezession" in der Baukunst und Malerei als neue zukunftsreiche Stilperiode gelten, muß man umsomehr eine solche auch in der Musik erwarten.

[3]) Derlei hat mit den altertümlichen Musikphilosophien der Fohi und Pythagoras, oder Vitry und Kircher nichts zu schaffen. „Musik und Philosophie haben den gleichen Gehalt der Idee: das Wesen des Ewigen, Göttlichen, des absolut Wertvollen zu erfassen. Der Musiker offenbart es uns unmittelbar durch Töne — durch die unmittelbare, weil unvermittelte Sprache des Geistes; der Philosoph durch den Gedanken, durch Urteile und Schlüsse. Der Gehalt ist bei beiden derselbe, nur die Form der Darstellung trennt sie." (Dr. Gerstenkorn.)

I. Altertum. Von den ältesten Zeiten bis zur Völkerwanderung.

(4. Jahrtausend v. Chr. bis 375 n. Chr.)

1. Vorhellenische Kultur.

Aegypter. — Babylonier und Assyrer. — Hebräer. — Inder. — Chinesen und Japaner.

Die musikgeschichtliche Erforschung der ältesten Zeiten ergibt bis jetzt nur ein Resultat: wir wissen, dank den Ausgrabungen uralter Kunstdenkmäler genau, daß, womit und warum, nicht aber wie damals musiziert wurde. Das heißt, wir haben recht genaue Kenntnis der alten Klangwerkzeuge, zum Teil auch, auf Grund erhaltener theoretischer Schriften, Kenntnis alter Tonschriften und Tonsysteme — das eine wie das andere verrät uns den relativen Hochstand der Musik bei den Kulturvölkern des Altertums. Aber wir besitzen bis auf verschwindend wenig Ausnahmen so gut wie keine, oder noch nicht genügend entzifferte Tonwerke aus jenen ältesten Zeiten; sind demnach bezüglich der Tonformen, also der praktischen Musikübung jener Völker lediglich mehr oder minder auf Vermutungen hingewiesen. Wir beschränken uns demgemäß hier vornehmlich auf die Betrachtung der alten Musik vom allgemein interessierenden, vom kulturhistorischen, nicht vom besonderen musikwissenschaftlichen Standpunkte. Allgemeine Forschungsergebnisse.

Inschriften und bildliche Darstellungen auf den Felsengräbern Aegyptens, mutmaßlich des Landes der ältesten Kultur, geben uns verbürgte Nachricht über eine wahre, musikalische Kunstübung dort bereits im 4. Jahrtausend v. Chr. Da überraschen uns Abbildungen mannigfacher Instrumente, in erster Linie vielsaitiger, mehr als mannshoher Harfen, gar Aegypten.

verschieden, oft primitiv, oft sehr kunstvoll gebaut, ferner ein- bis dreisaitiger Lauten. Die Gestalt aller gemahnt bereits lebhaft an die gewohnten neuzeitlichen Formen. Das redet deutlich von einer in der Zeit der Erbauung der Riesenpyramiden von Gizeh (3000 v. Chr.) schon stark entwickelten musikalischen Kultur, von einem Musizieren, dessen Beginn abermals Jahrtausende zurückliegen muß.

Instrumente als Kulturmesser.

Allgemeine Rangordnung der Instrumente.

Verrät doch die Pflege der Saiteninstrumente, dieser vornehmsten aller Tonwerkzeuge, ein sicheres musikalisches Feingefühl. Ihre Erfindung schon setzt höhere Kultur voraus. Vom rhythmischen Händeklatschen, mit dem noch heute Naturvölker [1]) wie unsere Kleinen ihren Tanz begleiten, bis zum Erfinden anderer, künstlicher mehr-minder musikalischer Schlagwerkzeuge, ja selbst bis zur Erfindung der ersten Blasinstrumente, war kaum ein allzugroßer Schritt. Bis aber der Mensch, mit Pfeil und Bogen ausgerüstet, zum ersten Male den Klang der Saite vernahm, vom abschnellenden Pfeil erzeugt, bis er Gefallen an diesem zarteren Klange findet [2]) und sich dieser „ersten Harfe“

[1]) Auch die Naturvölker haben ihre Geschichte und — ihre Musikgeschichte. Auch sie haben, in Afrika wie in Polynesien, ihre Sänger und Dichter von Beruf, wie einst das Abendland seine Barden, Skalden und Ministrels. Die Musik entsprang der Freude, der erregten Empfindung, der Lust am Rhythmus in Wort und Ton. An jenem Rhythmus, der auch zur Tanzbewegung führt. Und wie bei den Kulturvölkern, spielt auch bei den Naturvölkern das Musizieren, Singen und Tanzen ad majorem dei gloriam stark mit. „Kein Volk hat soviel Sinn für Musik als die Neger; die armen Negersklaven erhalten sich Mut und Heiterkeit durch Gesang und Tanz und ihre Liedchen, wenn sie auch in Worten und Musik immer dieselbe Leier sind, ermüden sie so wenig, als die chansons einen Franzosen“ — bemerkt Carl Jul. Weber im Kapitel „Die Tonkunst“ in seinem geist- und lehrreichen Buche „Demokritos, oder hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen“ (zur genußreichen Lektüre empfohlen!). Unter den Instrumenten der Naturvölker nimmt neben dem „Handteller“ allerlei Schlagwerkzeug, voran die Trommel, den ersten Rang ein. Diese Lärmwerkzeuge sind auch äußerlich, im Bau, am meisten entwickelt. Am primitivsten geben sich die Saiteninstrumente. Als Rufinstrument spielt das Horn seine Rolle. Aber die von Flöte und Tamtam begleiteten Lieder, mit denen Beduinen-Karawanen durch die Sahara reiten und den Schritt ihrer Kamele lenken, wie die einsamen Lappenlieder verraten uns, daß Musik und Poesie die Sonnenstrahlen auch im Leben der Völker sind, die fern der Kultur ein — glückliches Leben führen. Wer sich für dieses Vorkapitel der Musikgeschichte interessiert, lese die ausführliche, liebevolle Würdigung in Svobodas Illustrierter Musikgeschichte (I. Band), auf deren originale Ausführungen hier nur ein kurzer Blick gestattet ist.

[2]) Beim Kinde, das ja in gewissem Sinne den Entwickelungsgang der ganzen Menschheit immer wiederspiegelt, können wir es

freut (deren ausgesprochene Bogengestalt auf einzelnen ihrer altägyptischen Urbilder weist klar auf jenen Ursprung hin) — mußten da nicht Jahrhunderte und abermals Jahrhunderte vergehen, ebenso wie weiterhin bis zu jener Ausgestaltung und besonderen Pflege dieser edlen Instrumente, die wir aus den erwähnten Bildern erkennen?

Hochstand der Musikkultur.

Für den Hochstand der musikalischen Bildung der alten Aegypter spricht auch die angesehene Stellung der Musiker, insbesondere jener am königlichen Hofe; überhaupt der Umstand, daß die Priester auch die Musikgelehrten waren. Musikalische Werke selbst sind uns aus jener Urzeit nicht überliefert. Von ägyptischer Musiktheorie, von Tonsystem und Notenschrift haben wir keinerlei unmittelbare Kunde, wissen nur, daß die Aegypter die siebenstufige Tonleiter benutzten. Tatsache indessen und hier von Interesse ist: die Musik in jenem Lande diente, im Verein mit Poesie und Tanz, vornehmlich dem Kultus. Sie hilft die Feierlichkeit der gottesdienstlichen Handlungen erhöhen. Sänger und Instrumentalisten haben hier, ferner bei Festlichkeiten mehr oder weniger weltlichen Charakters (Krönungen, Aufzügen aller Art, Gelagen, Bestattung der Leichen u. s. f) reichlich zu tun.

Musik, Poesie und Tanz als Kultusmittel.

Volksmusik.

Das Volk selber musiziert in seiner Art, zu Hause auf dem Felde. Einfacher Liedgesang erleichtert die Arbeit. Frühlings- und Liebesfreude, Herbst- wie Totenklage bilden den Grundton einer großenteils zarten Tonlyrik.

Zur Harfe (Tebuni) und Laute (Nabla[1]) gesellt sich später noch die Lyra (von Assyrien her); daneben gibt es Blas- und Schlaginstrumente aller Art: dort unterschiedliche Flöten („Mem" gerade, „Sebi" quer angeblasen) und gerade Trompeten, da (Kriegs-) Trommeln, Handpauken und allerhand Klapper- und Rasselwerkzeug (darunter eines aus mehr minder edlem Metall, das „Sistrum"; es diente ähnlich wie das Meßglöckchen in der katholischen Kirche).

Orchestergruppen.

Manche Abbildungen zeigen uns die verschiedenen Instrumentalisten zu orchesterartigen Gruppen vereinigt.

Es ist allerdings fraglich, ob wir es hier etwa mit einer andern Mehrstimmigkeit zu tun haben als mit jener des Einklangs und der Oktave (sofern sich nicht die einzelnen Instrumente überhaupt nur solistisch ablösten, indessen das Schlagwerk den Rhythmus verstärkt).

---

füglich jederzeit beobachten: Schlag- und Rasselzeug macht die erste Freude, dann erst kommen Trompete und Pfeife an die Reihe, das „Horch auf den Klang der Zither" aber erfüllt seine Lockung erst dann, wenn die Seele stärker erwacht — ein Skala ziemlich parallel mit jener vom Lallen zum Singen und Sprechen. Vgl. das oben in der Einleitung Gesagte. Den Uebergang vom Schlag- zum übrigen Tonwerkzeug bilden wohl die Glocken.

[1]) Auf sie dürfte das Nablum (Nebel) der alten Hebräer zurückzuführen sein, ein Saiteninstrument, ähnlich der sog. Spitzharfe, d. i. eine kleine dreieckige Harfe, auf den Tisch zu stellen

Wie immer sich auch die ägyptische Tonkunst innerlich entfaltet haben mag, ihre Flamme erstickte schliesslich, offenbar wie alle anderen Regungen dieses Volkes in dessen eingewurzelter Ergebenheit an das Althergebrachte. Wir gingen indessen fehl zu behaupten, an jener Flamme hätte sich keine andere vorher entzündet. Dieses Kulturvolk, das seine Bauriesen in so staunenswerter Weie dem Basalt und Granit wie für Ewigkeiten zu entmeißeln wußte, daß es in seinen Felsentempeln die Urform der monumentalen Baukunst hinstellte, gleichwie es in seiner Poesie ein Vorbild wahrhaft überlegener, großartiger Welt- und Naturanschauung hinterließ, — dieses Volk hat auch sicherlich den Grund in seiner Weise zur alten Tonkunst mit gelegt.

Die ägyptische Tonkunst als Fundament.

Die paar Instrumente sind es auch gewiß nicht allein, was Hebräer, Griechen und andere Völker von den Aegyptern „übermacht“ erhielten. Aegyptische Priester weihten nicht umsonst Pythagoras in ihre Geheimlehre, auch der Tonkunst ein. Und wie aus den Pfeilern des ägyptischen Felsentempels die griechische Säule hervorwuchs, um verschieden stilisiert zu werden, so ähnlich dürfen wir in jener Siebentonleiter wenigstens einen der Pfeiler des ägyptischen Tonsystems erblicken, der nicht nur für das der Griechen zu einer starken und doch gefügigen Stütze wurde.[1])

Babylon und Ninive.

Zwar nicht so sehr als Kulturmacht wie bei den Aegyptern erscheint die Tonkunst der Babylonier (3800 v. Chr. Gründung des Reiches) und Assyrer (1800 desgl.). Mehr profan sind die Zwecke, denen sie dient, wie die Hände, von denen sie bedient wird. Im Kriege hat sie den Mut, bei Festgelagen die Ueppigkeit zu erhöhen. Das ist indessen kein Grund, die Musikübung dieser Völker ohne weiteres gering zu achten[2]);

---

[1]) Die ägyptische bezw. orientalische Musik erforschte und beschrieb besonders einläßlich der französische Musikschriftsteller Guillaume Villoteau (spr. Willotó). Er war als Mitglied der Gelehrtenkommission von Napoleon nach Aegypten mitgenommen, um über die Musik der dort gemischten orientalischen Völker Material zu sammeln. Er starb 1839 zu Paris (s. Riemann). Vgl. ferner Kiesewetter, „Ueber die Musik d. neueren Griechen, nebst freien Gedanken über altägypt. u. altgriechische Musik“ (1838). Loret, V., „Les flûtes égyptiennes anciennes“ (1889), „Sur une anciénne flûte égyptienne de Panopolis“ (1893), „Les cymbales égyptiennes“ (1901).

[2]) Vgl. gegenüber den bezüglichen bezw. anzüglichen Bemerkungen einzelner Musikgeschichtler (Ambros, Naumann und selbst Riemann) die ebenso ausführliche als interessante Würdigung von „Musik und Poesie in Babylonien und Assyrien“ durch A. Svoboda, „Illustr. Musikgeschichte“, I. Teil.

umsoweniger als, den neuesten Forschungen nach, die altbabylonische Kultur, die später auch jene Assyriens, des Militärstaates ohne gleichen zeitigte, sich schon zur Zeit des ersten Pyramidenbaues in Aegypten (3800 v. Chr.) stark entfaltet hatte. Nach dem berühmten Assyriologen Professor Delitzsch wurzelt die jüdische bezw. auch die christliche Religion in der altbabylonischen Kultur! Keilschriften, auf den Trümmerfeldern Ninives, neben bedeutenden Denkmälern der Architektur und Plastik aufgedeckt, zeigen die babylonisch-assyrische Poesie (die Patin der hebräischen und arabischen!) in lebhafter, durchaus nicht unbedeutender Beziehung zur Musik. Neben der spezifisch assyrischen Lyra finden wir hier bereits dreieckige Harfen und andere zitherähnliche Instrumente (jene im Arm gehalten, diese wagrecht aufliegend, mit einem Plektron, d. i. Stäbchen, wie heute noch Mandoline und Zither gespielt), dann Flöten und Trompeten, Pauken und Trommeln (vgl. Daniel, Kap. 3, Vers 5). Auch fällt ein babylonischer, sehr einfach gebauter Dudelsack auf — es ist der Vorfahre der Orgel.

Wert der altbabylonischen Kultur.

Instrumente.

Ein Vorfahre der Orgel.

Ueber das System und die Formen der Musik wie deren Niederschrift fehlt auch hier jedwede sichere Nachricht. Dasselbe beklagen wir hinsichtlich der tonkünstlerischen Wirksamkeit der Hebräer (ab 1320 v. Chr.). Auch hier der Verbleib musikalischer Denkmäler. Zeitgenossen bezeugen uns den feierlichen Ernst althebräischer Musik und deren Größe, wie daß ihr trotzdem der Jubelton der Freude in der Begeisterung für Gott nicht fremd gewesen.

Jüdische Musik.

Einen leisen Nachklang nur begrüßen wir in den vorhandenen Tempelgesängen. Sie lassen infolge starker örtlicher Unterschiede ebensowenig als die sog. hebräischen Melodien[1]) ein sicheres Zurückführen auf jene alten Zeiten zu. Ein ursprüngliches Element indessen leuchtet aus diesen farbenreichen Gesängen zweifelsohne hervor und ihre ganz eigenartige und erhebende architektonische Schönheit weckt unwillkürlich die Erinnerung an die Pracht des Salomonischen Tempelbaues.[2])

Tempelgesänge und hebräische Melodien.

---

[1]) Vgl. „Hebräische Melodie" für Klavier zu 4 Händen (auch Violine bezw. Cello und Klavier) eingerichtet von Rob. Franz. Leipzig, Leuckart.

[2]) S. das Sammelwerk „Tempelgesänge" des um die Pflege und Förderung der jüdischen Musica sacra hochverdienten Prager Chordirektors David Rubin (geb. 1837 in Gewitsch). Es erschienen im Selbstverlage des Komponisten bisher 12 Hefte und nicht weniger als 60 Manuskripte harren noch der Veröffentlichung. Bereits Ambros schätzte das Werk Rubins sehr hoch und nahm es s. Z. eigens nach Rom mit, um es dem Leiter des dortigen rühmlichst bekannten Tempelchores zu übergeben. Diese auch über Europa hinaus stark verbreiteten Tempelgesänge (Rubin hat hier namentlich der richtigen Akzentuierung des Hebräischen die nötige Aufmerksamkeit geschenkt, die aufgenommenen traditionellen Melodien und Rezitative in ihrer Einfachheit wiederhergestellt und sie teils rhythmisiert, teils harmo-

Auch die Hebräer nannten außer anderen Saiteninstrumenten (Psalter, Lyra, Laute) vor allem die Harfe (Kinnór) ihr eigen.[1] Mit ihr wurden die herrlichen Psalmen begleitet, diese „erhabenste und glühendste religiöse Lyrik aller Zeiten“ (Brodbeck), mit der die lyrische Poesie der Hebräer selbst ihren Höhepunkt erreicht (1000 v. Chr.). Der königliche Dichter-Komponist der Psalmen, David selber, begleitete zur Harfe seine Lieder. Durchaus den Hebräern eigentümlich ist das Schofar, ein stark gewundenes Widderhorn, das heute noch beim Ausspruch des Bannes geblasen wird. (Sein gewaltiger Schall zertrümmerte die Mauern Jerichos!)[2] Ein ähnliches autochthones Blasinstrument ist das Keren. Trompeten und Flöten groß und klein, Handpauken, Zimbeln (eine Art Becken) und Rasselzeug ägyptischen Ursprungs vervollständigen ein ansehnliches „Orchester“. Auch hier aber ist an eine Mehrstimmigkeit in unserem Sinne kaum zu denken.

Psalmen.

König David.

Die hebräische Musik stand vor allem im Dienste der Gottheit, der Religion, des Tempels. Hier im Tempel war sie, seit der Ueberführung der Bundeslade dahin, in den Händen der Leviten. „Diese schlugen das Kinnor und Nebel (Psalter), während die Priester selbst vor der Bundeslade stehend in das Schofar und Keren stießen.“ (Riemann.)

Die denkbar engste Beziehung aber verknüpft die Schwestern Musik und Poesie. Davon zeugen in der religiösen Lyrik außer jenen Psalmen das Lied Deborahs, Mirjams Siegesgesang, wohl der älteste Gesang mit Instrumentenbegleitung (hier wie öfter bei David gesellt sich zu Musik und Poesie auch der Tanz), und die Klagelieder Jeremias' (588 v. Chr.); in der weltlichen Lyrik das Hochzeitslied des 45. Psalms und vor allem das Hohe Lied, das Lied der Lieder (9. Jahrhundert v. Chr.).

Religiöse und weltliche Lyrik.

Ein eigenartiges gitarreähnliches Instrument, das der Musikgott Nareda um die Schulter trägt, erzählt uns von der Musikkultur der alten Inder (2000 v. Ch.). Es ist die Vina; ein Saiteninstrument mit Griffbrett, gebildet durch 19 über einem Holzrohr bewegliche, in der Höhe anwachsende Stege (Bünde), mit 7 Metallsaiten überspannt. Das auf zwei hohlen Kürbissen ruhende Tonwerkzeug wird mit einer Art Plektrum gespielt. Es ist das be-

Indien.

---

nisiert) bieten mit ihrem meisterhaften Satze einen dem Choralstudium ähnlichen Genuß. Als Reformator des jüdischen Kultusgesanges galt der Wiener Oberkantor Salomon Sulzer (1804—90) mit seinem jüdischen Gesangbuch „Schir Zion“.

[1]) Vgl. Anmerkung 1 S. 11.

[2]) Durch den Schall der Widderhörner, jôbêl (יובל, Widder), wurde das Jubeljahr, d. i. also eigentlich Halljahr, verkündet. Daher das neulateinische Jubilaeum hebräischen Ursprungs. Vgl. Adelung, Wörterbuch (1808) und Duden, Orthogr. Wörterb. (1900).

Instrumente. — Tonsystem und Tonschrift.

liebteste, das National-Instrument der Inder. Auch bei diesem Volke sind wir mehr-weniger auf die Kenntnis einzelner Klangwerzeuge als musikalische Bildungsmesser beschränkt. Die Sanskritforschung hat uns zwar noch nicht die entschieden vorhandenen Reste altindischer Musik näher gebracht. Auch keine Komponistennamen sind uns überliefert. Aber wir blicken auf jene, zwei Oktaven chromatischer Skala umfaßende sog. *indische Lyra*, auf die ausnehmend leicht ansprechenden *Flöten* (mit der Nase anzublasen) und das unterschiedliche Schlagwerk, doch nicht so ganz ohne Antwort auf die Frage, *wie* mit all dem musiziert wurde. Aus den alten musiktheoretischen und -philosophischen Sanskrit-Schriften der Inder ist bisher festgestellt: das Tonsystem umfaßt 3 Oktaven, die Haupttonleiter zählt 7, nach Göttinnen benannte Stufen (daher *Septaka* genannt). Durch Erhöhung oder Erniedrigung dieser Haupttöne, wie durch verschiedene Stimmungen innerhalb der (später in 22 Dritteltöne geteilten) Oktave eröffnet sich ein „Meer der Tonarten".[1]) Die Töne wurden mit den Anfangsbuchstaben ihrer Namen, ihre Dauer und Art des Vortrags mit verschiedenen Linien notiert.

Hymnen des Rigweda. — Vereinigung von Musik, Poesie und Tanz zum Drama. — Atharvaweda. — Musik als Glaubensfaktor.

Schon in der Urzeit musizierte und sang man vor allem zu Ehren der Götter und Könige. Die 1020 Hymnen des *Rigweda*, (die älteste Sammlung der das mythologische Epos der Inder enthaltenden Wedas, d. i. die heilige Schrift der Brahminen und älteste indische Literatur überhaupt,) die vielfach an die einfache Erhabenheit der indischen Tempel gemahnen, bezeugen die Verbindung von Musik und einer oft leidenschaftlichen Poesie bereits seit dem 18. Jahrhundert v. Chr. Tanz und Gesang vereinen sich mit der Dichtkunst beim *Drama*, das mehr lyrischer Natur und unabhängig von der Gotteslehre erst im 2. Jahrhundert n. Chr. in *Kalidasa* („Sakuntala") seinen Hauptvertreter findet, dem hervorragendsten indischen Lyriker (Liedercyklus „Versammlung der Jahreszeiten"). Gebete und die Zauberformeln des *Atharvaweda* wurden gesungen. Die Priester waren zugleich Dichter und Sänger, ihre Preislieder begleitete Saitenspiel. Im Kriege taten Bläser und Trommelschläger ihre Schuldigkeit. Bei den Indern spielt der Zauber der Musik eine große Rolle, im Leben wie in Mythus; der Glaube belebt das Jenseits mit himmlischen Sängerinnen (Apsarasen) die von Saitenspielern (Ghandarven) begleitet den Erdenentrückten tanzend und minnend begrüßen. Sirenen ähnlich vereinen sie die Macht der Musik und der Schönheit.[2])

---

[1]) So der Titel eines jener Sanskritbücher.

[2]) „Ueber d. Musik der Inder" schrieb *Jones*-Dalberg, 1802. Der englische Forscher und Komponist *Ouseley* (1825—89, Doktor und Professor der Musik zu Oxford) bemerkt, daß viele *indische*

Bemerkenswerter Weise gab es bei den alten Indern ganze Sängerfamilien (durch sie wurden die Rigveda-Hymnen vor der ersten Aufzeichnung durch mündliche Ueberlieferung erhalten) und Sängerinnungen.

China und Japan.

Recht ratlos stehen wir der Musik der Chinesen gegenüber. Und gerade hinsichtlich der Tonkunst in diesem uralten Kulturstaate (Gründung 2200 v. Chr.) sind wir noch am besten unterrichtet. Ist es doch der einzige der Staaten der Geschichte, der seit seiner Gründung (2200 v. Chr.) fortbesteht. Gleich den Indern und Japanern bezitzen die Chinesen eine ausgebreitete Literatur. In mechanischen Dingen stehen uns diese Nationen gleich, waren uns da in manchem voran (man denke z. B. an die Porzellanherstellung in China von alters her), und übertreffen uns zum Teil. Bei den Chinesen ist seit 2000 Jahren die Musik zwar als Wissenschaft hochgehalten. Die kaiserliche Bibliothek zählt über 500 verschiedene Werke über Musik. Man kennt dort die Lehre vom Quintenzirkel, die 12 Halbtöne der Oktave, die 2 Halbtöne der Skala usw. Aber in der praktischen Musik tobt man mit Lärmbecken (Tamtam), Trommeln und ähnlichen Instrumenten, als würde der Zweck der Musik durch bloßen Lärm erreicht.

Fremdartigkeit jener Musik.

Der Wirrwarr der neueren chinesischen Instrumentalmusik ist uns unverständlich.[1])

Die Musik war zuerst, wie wir sahen, die Sprache der Völker mit den Göttern. Sie ist es auch in China — aber eine für unsere abendländischen Begriffe sehr unartikulierte Sprache. Auch der relativ melodiöse Einzelsang ist nicht ohne krause Einfälle (vgl. Anhang, Beilage 2). Das gesungene Wort ist meist wertvoller als die Melodie.

Liedersammlung des Schi-King.

Eine Liedersammlung von ähnlicher Bedeutung, wie sie den Psalmen der Hebräer und den indischen Rigveda-Hymnen eignet, besitzen die Chinesen im Schi-King, das Kong-fu-tse 483 v. Chr. anlegte.[2]) Zu denken gibt der Ausspruch dieses Philosophen: „Wollt ihr wissen, ob ein Land wohl regiert und gut gesittet ist? Hört seine Musik!“

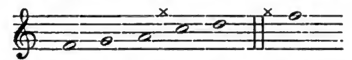
Volksgesänge die schöne, elegisch-klagende Einfachheit schottischer und irischer Melodien, manche einen unbeschreiblichen zarten, andere einen wilden phantastischen und originellen Gang aufweisen. Vgl. das über die Versuche G. Capellens in einer späteren Anmerkung Gesagte.

[1]) Vgl. die wenig erbauliche Schilderung, die uns G. Kreitner in seinem Buche „Im fernen Osten“ (Wien 1881) von den Leistungen eines chinesischen Orchesters in Shanghai gibt.

[2]) S. Svobodas „Ill. Mus.-Gesch.“, S. 36 ff.

Den chinesischen Geschmack kennzeichnet Dr. Marons Mitteilung [1]) man habe in Peking über ein von ihm vorgetragenes Lied von Franz Schubert laut aufgelacht. Charakteristisch ist denn auch die Anekdote von jenem Chinesen, dem in der Londoner Oper am besten die erste Nummer gefiel — das Einstimmen der Instrumente nämlich . . .

Der nüchterne, zopfige Charakter des Volkes spielt auch in seine Musik hinüber. Als Prinz Tsay-Yu beiläufig 1500 v. Chr. die ursprünglich fünfstufige, der Halbtonschritte entbehrende Skala [2]): Fünf- und Sieben-tonleiter.



zur siebenstufigen erweiterte, hatte er, wie es heißt, alle Musiker gegen sich. Nicht ohne Grund. Die Fünftonleiter ist die Urskala. Nach Riemann nachweisbar nicht nur im äußersten Osten (China, Japan, Polynesien) und Westen (bei den Kelten), sondern auch bei den afrikanischen Naturvölkern und selbst in der ältesten Epoche der griechischen Musikkultur. Auch einzelne der ältesten Melodien des gregorianischen Gesanges weisen dahin. Fohi, der Gründer der altchinesischen Philosophie (3000 v. Chr.) galt auch als Erfinder der Musik. Er brachte die Fünftonleiter in allerhand mystische Beziehungen zum Weltkörper, vor allem zur Fünfzahl der Elemente: Erde, Wasser, Luft, Feuer, Wind. Er deutete die Fünf als Weltzahl und Sinnbild der „Harmonie der Sphären". (Vgl. die verwandte Lehre des Pythagoras in der Musik der Griechen.) Daher wohl der Widerstand gegen eine Erweiterung dieser „geheiligten" Skala.

Für eine raschere Entwickelung des durch Tsay-Yu angebahnten Systems spricht dennoch das uralte, angesehene King: aus verschieden gestimmten hängenden Steinplatten,[2]) die mit einem Hammer geschlagen werden, bestehend, verfügt dieses Instrument bereits über die volle Zwölftonleiter. Auf Grund derselben wuchs die Zahl der Tonarten auf 84.[3])

Innerhalb der fünfstufigen Skala bewegen sich die überlieferten ältesten Tempelmelodieen sehr würdevoll. So der zur Ehre der Ahnen in Gegenwart des Kaisers gesungene

---

[1]) Bericht über eine Reise nach Japan.

[2]) Später auch Holz- oder Kupferplatten (Fang-hiang oder Yün-lo).

[3]) S. Riemann, „Ueber japanische Musik", Mus. Wochenbl. 1902. Ferner die gründliche Abhandlung Dr. Wageners „Ueber die Theorie der chinesischen Musik und deren Zusammenhang mit der Philosophie" in den „Mitteilungen d. deutsch. Gesellsch. f. Natur- u. Völkerkunde Ostasiens", 1877. Daselbst im 6. Heft auch ein Aufsatz über japanische Musik von Dr. Müller. Vgl. Svoboda cit. Die Fünftonleiter benützte neuerer Zeit Carl Maria v. Weber in seiner Musik zu Turandot.

Alte und moderne Melodien.

Hymnus. Ebensolche uralte Melodieen in anhemitonischer Pentatonik, d. i. der halbtonlosen Fünfstufigkeit mit kleiner Terz, finden sich in dem jüngeren Japan (gegr. im 7. Jahrhdt. v. Chr.). Die modernen japanischen Melodieen hingegen fußen teils auf der diatonischen Siebentonleiter, teils auf ditonischer Pentatonik, d. i. fünfstufiger Melodik mit Halbtönen und großer Terz (griech. „ditonus", s. darüber später unter „Griechen").

Nach dem fünfstufigen Tonsystem sind übrigens in beiden Ländern auch die höherstehenden Instrumente gebaut und gestimmt. Im alten China begegnen wir, vom King, dann verschiedenen Glocken und Glockenspielen, allerhand Pauken (Riesenpauke Ku), großen und kleinen Trommeln und andern reich entwickelten Lärmwerken abgesehen, einer Art Panflöte (Siao) und zwei zitherähnlichen, vielsaitigen Instrumenten ohne Griffbrett (Kin und Tsche). Dazu kamen später noch gerade und Querflöten (Yo und Tsche), trompeten- und oboeartige Blechblasinstrumente und vor allem das Tscheng, gewissermaßen ein Vorfahre unseres Harmoniums: 12 bis 24 Bambusröhren mit durchschlagenden Zungen und Grifflöchern, sind in einen hohlen Kürbis eingesetzt, der als Windlade mittels einer Seitenröhre angeblasen wird. Etwas ähnliches ist die japanische Scho.[1])

Instrumente.

Ein Vorfahre des Harmoniums.

Das fortschrittliche Japan.

Im Lande der Mikado, das die letzten politischen Ereignisse im Osten unserem Interesse beträchtlich näher rückten, hat man auch in der Musik den Nachbar mit dem Zopfe entschieden überholt. Orchester und Chöre (insbesondere die Mädchenorchester in den Teehäusern und Theatern der großen Städte) berühren den Fremden weit weniger unangenehm. Nur das Tongewirre altjapanischer Musik bleibt europäischem Ohre unverständlich.

Geishas.

Außerhalb des Tempels und der Vergnügungsorte spielen Musik und Gesang insbesondere bei der poesievollen Allerseelenfeier auf den Friedhöfen eine Rolle.

Die Musiker besitzen ein ausgebreitetes Zunft- und Klassenwesen.

Unter den japanischen Instrumenten bemerken wir außer dem Schlagzeug Querflöte, Horn, Geige und Saiteninstrumente, so die sehr beliebte japanische Gitarre Samiseng und das siebensaitige zitherartige Koto. Als Reliquie wird in Kioto eine tausend Jahre alte Normalstimmgabel aufbewahrt. Vor dem Tempel zu Jedo befindet sich die größte Glocke der Welt (über 72 Fuß hoch und 1700000 engl. Pfund schwer). Sie dient, mit einem Riesenschlägel geschlagen, zum Anrufe des Gottes Kwannon.[2])

Instrumente.

---

[1]) Vgl. „China. Imperial Maritime Customs II. Spezial series Nr. 6 Chinese music" by J. A. Van Aalst, Shanghai-London 1884. IV. 84 S. gr. 8, mit trefflichen Illustrationen (Instrumentenabbildungen) und Notenbeispielen.

[2]) Vgl. Piggot, The music and musical instruments of Japan", 1893.

Inwieweit durch die exotische Musik, durch Verwendung der uns fremdartigen Melodien, eine Befruchtnng unseres Musikschaffens möglich ist, bleibt abzuwarten. Bemerkenswert sind die neuesten Versuche von Ludwig Riemann und namentlich Georg Capellen.[1])

---

2. Hellas und Rom. — Die ersten Christen. Byzanz.

Griechen: Die Musik als Erziehungsmittel; das Dorische System; Pythagoras; Hochstand und Verfall der griechischen Tonkunst, ihre Denkmäler. — Römer. — Altchristliche und byzantinische Musik.

Musikalische Höhenluft weht uns aus dem Lande der Griechen entgegen (historische Zeit seit dem Anfang der olympischen Spiele und der ersten Olympiade, 776). Hier schließt sich der Ring unserer Umschau über das tonkünstlerische Leben der großen und kleinen Kulturvölker des Altertums, die wir von Aegypten her gehalten. Es beißt sich, wie der bildliche Ausdruck lautet, die Schlange in den Schwanz. Von Aegypten her kam so manches musikalische Samenkorn nach Griechenland geweht, um hier auf dem Boden freigeistigen Empfindens und Gestaltens erst ordentlich aufzugehen. Eine reiche, schöne, uns wohlvertraute Götter- und Sagenwelt, aus der die Gestalten Orpheus', der Sirenen und Arions als Symbole der hochgehaltenen musikalischen Macht hervorragen,[2]) leitet anmutig hinüber in die reale Welt der griechischen Griechen. Musik als Erziehungsmittel.

[1]) Vgl. dessen „Japanische Volksmelodien des Isawa Shuji, als Charakterstücke für Klavier bearbeitet, Nr. 1 die japanische Nationalhymne; dann desselben „Exotische Mollmusik für Klavier", Leipzig, Breitkopf & Härtel; s. auch den bez. Aufsatz nebst Notenbeilage in „Das Harmonium", Nr. 8, 1906 und „Ein neuer Musikstil". An Notenbeispielen nachgewiesen von G. Capellen. 1906. Stuttgart, Grüninger. Dagegen wendet sich nur Hugo Riemann, als ob derartigen exotischen Melodien mit europäischer Harmonisierung beizukommen wäre. Vgl. den Aufsatz „Exotische Musik" von Hugo Riemann in Hesses Deutsch. Mus.-Kalender, 1906.

[2]) Die Sage vom göttlichen Ursprung der Musik geht auch durch Griechenland. Wie bei den Indern Nareda mit der Vina über der Schulter als der göttliche Urheber der Tonkunst galt, bei den Aegyptern Osiris (nach Plutarch Horus) mit der von ihm erfundenen Flöte, so tritt uns hier der schöne Apollon mit der Lyra im Arm entgegen — Gestalten, die uns, so verschieden sie auch in ihrem Charakter

Tonkunst. Erst hier schreiben wir dieses Wort ohne Zagen nieder. Erst bei den Griechen sehen wir die Musik als Kunst, um ihrer selbst willen, nicht nur ad majorem dei gloriam betrieben; vor allem aber in ihrer Bedeutung als Ethikum erkannt, geschätzt und gepflegt, als ein Erziehungsmittel vom Staate selbst gefördert.[1])

Der große griechische Philosoph Plato, der die Musik als Mittel und Zweck der harmonischen Seelenbildung und der Besänftigung der Affekte betrachtete, sprach das Wort aus: „Der Verfall der Musik führt den Verfall der guten Sitten und des ganzen Staates herbei.“ (Staat IV.) Ist dieser Ausspruch — ein ähnlich bedeutsames Wort hörten wir schon von Konfuzius (vgl. S. 16) — in seiner Allgemeinheit auch nicht ganz zutreffend, weil er zu viel behauptet, so birgt er doch einen richtigen Kern und zeigt, wie man schon im Altertume den großen Einfluß der Musik auf die Kultur des Volkes zu würdigen verstand.

Unser Wissen von der Musikübung der alten Griechen stützt sich nicht allein auf zahlreich erhaltene theoretische Schriften und die Kenntnis der Instrumente, sondern auch auf die namentlich jüngster Zeit entdeckten relativ immerhin ansehnlichen Reste althellenischer Musikwerke.

Freilich, sowenig als etwa die landläufige, in unseren Gymnasien gelehrte, oder in gelehrten Sonderwerken behandelte und immer wieder neu versuchte Erklärung der Chöre der griechischen Tragödie Anspruch auf Unfehlbarkeit erheben darf, ebensowenig abgeschlossen ist, von aller bisher geleisteter bewunderungswürdiger Arbeit abgesehen, die ununterbrochen rege Forschung über das griechische Musiksystem.[2]) Von diesem sei das Feststehende, Wissenswerteste hier klargelegt.

---

sein mögen, das Wort eines griechischen Schriftstellers verkörpern: „Im höchsten Grade verehrungswürdig ist die Musik, da sie eine Erfindung der Götter ist.“

[1]) Vgl. Dr. Hermann Abert (geb. 1871 zu Stuttgart als Sohn des Komponisten der „Astorga“, Musikforscher), „Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik“, 1899 (sehr wertvoll).

[2]) Ein Hauptverdienst erwarb sich in erster Linie Friedr. Bellermann (geb. 1795 zu Erfurt [als Sohn Joh. Joachim Bellermanns, der den Gesangunterricht an den preußischen Schulen wieder einführte], gest. 1874 als Gymnasialdirektor in Berlin). S. seine bedeutsame Schrift „Die Tonleiter und Musiknoten der Griechen“, 1847. Gleichzeitig mit dieser und in den Forschungsergebnissen fast übereinstimmend erschien die nicht minder ausgezeichnete Schrift „Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt“ von Karl Fortlage (1806—81, Aesthetiker und Prof. der Philosophie zu Jena). Aufsehen erregte dann Rud. Westphal (1826—92) mit der in zahlreichen Sonderwerken aufgestellten, jedoch unhaltbaren Behauptung,

Grundsätzlich verschieden von unserer Musiktheorie, die auf den Gesetzen der Harmonie beruht, fußte die Musiklehre der Griechen auf der Melodie. Der Begriff einer Harmonie in unserem Sinne ist ihr fremd. Wo von einer solchen in den Schriften die Rede ist, wird darunter die regelrechte Folge der Töne bei der Melodie verstanden, die Tonleiter also. **Musiklehre.**

Zur natürlichen Grundlage des Tonsystems wurde denn auch eine absteigende Folge von vier Tönen, bestehend aus zwei ganzen und einem Halbton, a g f͡e, d. i. das sog. dorische Tetrachord. Der Name führt auf die ursprünglich bloß viersaitige Lyra (s. darüber später) zurück und bedeutet ein System von vier (tetra) Saiten (chordē). **Tetrachord.**

Die Verbindung zweier dorischer Tetrachorde im Ganztonabstand ergibt das normale Oktochord[1]) oder die Oktave (das Diápason) e′ — e, d. i. die dorische Tonleiter. Durch weiteren Anschluß je eines gleichen Tetrachordes oben und unten derart, daß Schluß- und Anfangston je beider „verbundener Tetrachorde" in einen gemeinsamen Ton (Synaphē) zusammenfallen, endlich durch Hinzufügen eines weiteren Tones in der Tiefe als Grundton (Proslambanómenos, d. i. der Hinzugenommene), ersteht eine diatonische Skala von zwei Oktaven — das sog. vollkommene System (Sýstēma téleion), in dessen Mitte, dort, wo sich die Trennung (Diázeuxis) der beiden mittleren Tetrachorde befindet, der Halbton b für Modulations- **Das vollkommene (dorische) System.**

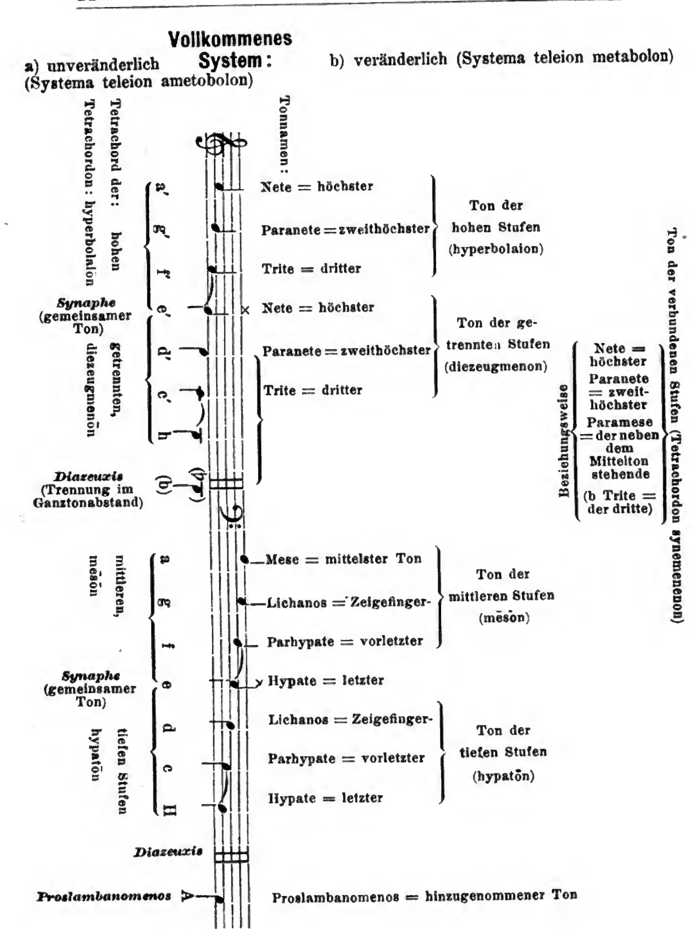
---

daß die griechische Musik auch polyphon gewesen sei. Mit Westphal steht und fällt auch, im Anschluß an ihn die griechische Musik behandelnd, Gevaert („Geschichte und Theorie der alten Musik" [französisch], 1875—81) und die Umarbeitung des ersten Bandes von Ambros' Musikgeschichte durch Sokolovsky (1887). Eine Revision der Westphalschen bezw. Gevaertschen Lehre unternahm Riemann („Die Musik des klassischen Altertums", 1904).

Von weittragender Bedeutung ist schließlich die neue kritische Gesamtausgabe griechischer Musikschriftsteller (Musici scriptores graeci) durch den Philologen Karl v. Jan († 1899), dem wir auch zahlreiche (leider in Zeitschriften verstreute) Essays von Wert und selbst neue Aufschlüsse über altgriechische Musik verdanken.
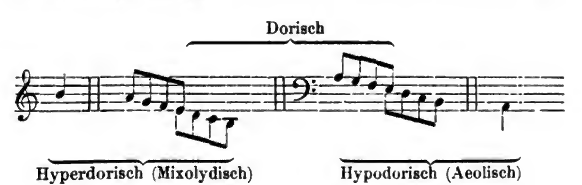
Eine unseren Gegenstand im allgemeinen recht anschaulich zusammenfassende Broschüre über „Die Musik der Griechen" veröffentlichte 1900 Dr. Batka.

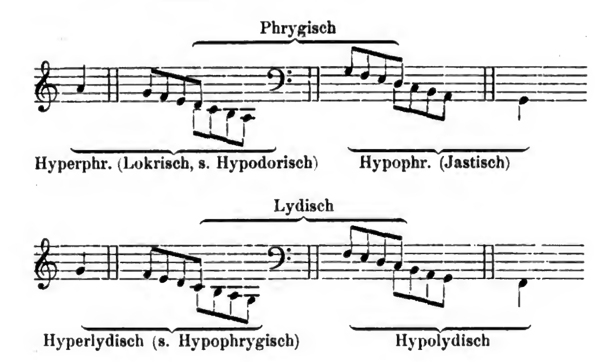
[1]) Die Erweiterung des dorischen Tetrachordes bloß um einen Ganzton nach der Tiefe (e′ d′ c′ h/a) ergibt das normale Pentachord (Fünftonsystem).


Vollkommenes System:
a) unveränderlich (Systema teleion ametobolon)
b) veränderlich (Systema teleion metabolon)
Tetrachord der: hohen
Tetrachordon: hyperbolaiōn
Tonnamen:
a'
g'
f'
e'
Nete = höchster
Paranete = zweithöchster
Trite = dritter
Ton der hohen Stufen (hyperbolaion)
Synaphe (gemeinsamer Ton)
getrennten, diezeugmenōn
d'
c'
h
Nete = höchster
Paranete = zweithöchster
Trite = dritter
Ton der getrennten Stufen (diezeugmenon)
Diazeuxis (Trennung im Ganztonabstand)
(b)
Beziehungsweise
Nete = höchster
Paranete = zweithöchster
Paramese = der neben dem Mittelton stehende
(b Trite = der dritte)
Ton der verbundenen Stufen (Tetrachordon synemenenon)
mittleren, mesōn
a
g
f
e
Mese = mittelster Ton
Lichanos = Zeigefinger-
Parhypate = vorletzter
Hypate = letzter
Ton der mittleren Stufen (mesōn)
Synaphe (gemeinsamer Ton)
tiefen Stufen hypatōn
d
c
H
Lichanos = Zeigefinger-
Parhypate = vorletzter
Hypate = letzter
Ton der tiefen Stufen (hypatōn)
Diazeuxis
Proslambanomenos A
Proslambanomenos = hinzugenommener Ton

zwecke eingeschoben erscheint. Dadurch ergab sich neben den „getrennten mittleren Tetrachorden“ noch ein besonderes Tetrachord der „verbundenen Tonstufen“ (Tetrachordon synēmménōn). Je nachdem das System mit oder ohne jenen chromatischen Ton benützt wurde, nannte man es das veränderliche, weil modulationsfähige (Systema metábolon) oder unveränderliche (Systema ametabolon). Die nebenstehende Tabelle veranschaulicht dieses vollkommene Tonsytem der Griechen. Es ist darum von besonderer Wichtigkeit, weil es samt seinen unterschiedlichen Zweignamen auch der mittelalterlichen Musiktheorie und Notenschrift zugrunde liegt, desgleichen auch den ältesten Kirchengesängen. Aus dem Schema sind auch die einzelnen Tonbenennungen ersichtlich. Die Tonnamen, wie Proslambanomenos, Hypate usw., entsprechen unseren Intervallnamen: Grundton, Sekunde, Terz usw.

Durch verschiedene Oktavenausschnitte aus der diatonischen Skala des unveränderlichen Systems (also ohne die Trite synemmenon) erhielt man mehrere Tonarten im Sinne von Oktavengattungen. Sie unterschieden sich von einander durch die Lage der Halbtonstufen, und bestanden immer aus je zwei gleichgebauten Tetrachorden, wie wir es bereits oben bei der dorischen Acht-Tonreihe bemerkten. Es waren in der Hauptsache sieben solcher Tonarten üblich, und zwar die drei Haupttonarten: Dorisch (e—e'), Phrygisch (d—d'), Lydisch (c—c'), und vier abgeleitete: Hyperdorisch oder Mixolydisch (H—h), Hypodorisch oder Aeolisch (A—a), Hypophrygisch oder Iastisch (G—g), und Hypolydisch (F—f). Zwei Nebenformen: Hyperphrygisch und Hyperlydisch (Transpositionsskalen von Hypodorisch bezw. Hypophrygisch) waren ebenso selten als die Bezeichnungen Iastisch, Aeolisch und Lokrisch. Die Zusätze hypo und hyper deuten auf die Lage der Diazeuxis je nach unten und oben. Bei den Hauptformen liegt die Diazeuxis in der Mitte. Tonarten (Skalen)





Entgegen unserer Praxis werden diese Tonleitern mehr oder minder im Mollton aufgefaßt, und wie ersichtlich stets von oben nach unten gezählt. Als „Kirchentöne“ tauchen sie später in der altchristlichen Musik, wie wir sehen werden, wenn auch anders benannt und geordnet, wieder auf. Zweien begegnen wir noch in unserer Musik: der Hypodorischen und der Lydischen — unser Moll und Dur.

Die Grundskala.

Die Namen der Tonleitern sind charakteristisch gewählt, auf den nationalen Ursprung (von den einzelnen Provinzen in Kleinasien her) deutend. Daß just die dorische Tonleiter zum Fundament des ganzen Systems wurde? Sie allein wurde für männlich-würdevoll und ernst erachtet, in ihr sollte sich das strenge Wesen ebenso spiegeln, wie in der Baukunst der Dorer, eines der vier Hauptstämme der Griechen. So ist, nach diesen benannt, jene in jeder Richtung hin bevorzugte Grund-Skala[1]) gewissermaßen die dorische Säule der Musik. (Unser Dur behauptet heute einen ähnlichen Rang.) Den andern Tonarten sagte man minder gutes nach: die lydische sei weichlich, die phrygische aufregend, die mixolydische klagend. Ritterlichkeit erkannte man dem Aeolisch zu . . .

[1]) S. Riemann gegenüber Bellermann und Fortlage (vgl. oben Anm. S. 20), die die hypolydische Tonart als Grundskala angenommen hatten.

Je nach der Stellung eines Tones in der Grundskala (also der absoluten Höhe nach) oder aber nach seiner (relativen) Funktion in einer Transpositionsskala unterscheidet man die Begriffe *Thesis* (Stellung) oder *Dynamis* (Geltung).

Die griechische Musik bewegte sich jedoch keineswegs nur in den Fesseln des bisher besprochenen, auch sogenannten *dorischen Systems*, und seiner diatonischen Skala A—a. Auch die zwischenliegenden chromatischen, wie auch höhere und tiefere Töne wurden später (etwa 4. Jahrhdt. v. Chr.) benutzt und zum Ausgangspunkt einer Reihe von *Transpositionsskalen* genommen. Diese Transpositionen des dorischen Systems (bis 15 an der Zahl) stellen eigentliche *Moll-Tonarten in unserem Sinne* vor. Sieben der ältesten davon trugen die Namen der sieben Oktavengattungen.[1]) Transpositionsskalen.

Dem gegenseitigen Verhältnis der Tonstufen eines Tetrachords endlich entsprangen drei sog. *Klanggeschlechter* (eine Unterscheidung also wieder nur vom Melos, nicht wie bei unserem Dur und Moll hauptsächlich von der Harmonie aus), u. z.: das *diatonische*, wie es das normale dorische Tetrachord aufweist, zwei ganze und einen Halbton (e′ d′ c′ h) umfassend; das *chromatische* mit zwei Halbtonschritten und kleiner Terz (e′ cis c h) und das *enharmonische* mit der Spaltung des Halbtons in zwei *Vierteltöne* (e c * h). Klanggeschlechter

Die praktische Verwendung derartiger enger Intervalle (*Pyknä*) vermögen wir uns nur im Sinne reichlicher Melismen (nach Art etwa unserer Wechsel- oder Durchgangsnoten) bei der Begleitung des Gesanges zu erklären. (Vgl. unten „Heterophonie“.)

Das diatonische Tongeschlecht war indessen nicht das älteste. Die ursprüngliche, bereits der Tradition nach aus zwei gleichgebauten Tetrachorden bestehende Sieben-Tonleiter vor Terpander (s. unten) lautete: d . e . . g . a . h . . d′ . e′, also übereinstimmend mit der uns schon von den Chinesen her bekannten halbtonlosen fünfstufigen Melodik (*anhemitonischen Pentatonik*). Auf obiger Skala fußte nicht nur zuerst die Stimmung der Kythara, sondern auch der altertümliche Tempelgesang zur Zeit des Olympos (ca. 700 v. Chr., s. unten). Durch Verschiebung jener Skala um eine Stufe innerhalb der inzwischen ausgefüllten diatonischen Siebentonleiter ergab sich die *ditonische Pentatonik*: e . f . . a . h . c′ . . e′ f′ (mit Halbtönen

[1]) S. Ambros. Näheren Einblick in das hier sozusagen nur aus der Vogelperspektive Geschaute gewährt Riemann in seinem „Handbuch der Mus.-Geschichte“, I., 1. Geschichte der Musik des Altertums, 1904.

und großer Terz, dem Ditonus (vgl. oben S. 18). Riemann erklärt das chromatische Tongeschlecht aus einer Verquickung der beiden pentatonischen Formen:

e f . . . a h c . . . e (diton. Pentatonik)
e fis . . a h cis . . e (anhemiton. Pent.)

e f fis . . a h c cis . . e (Chromatik).

Tonschrift. Zur Tonschrift dienten vorzugsweise die griechischen Buchstaben. Sie wurden in den verschiedensten Stellungen und Richtungen, oft auch zerteilt angewendet. Die Notenzeichen für den Gesang waren verschieden von jenen für die Instrumentalmusik. Insgesamt sind es etwa 90 an der Zahl.

Den Takt in unserem Sinne kannten die Griechen ebensowenig, als die Harmonie. Die Gesangsmelodie und die der begleitenden Instrumente schlossen sich genau der Deklamation dem Metrum des Textes, also der Quantität der Silben an.

Die Begleitung war, wie wir noch näher sehen werden, einstimmig. So lag kein Bedürfnis vor, die Quantität der Töne gegenseitig abzumessen, wie solches bei unserer mehrstimmigen Mensuralmusik (vgl. dort) erforderlich ist. Der Rhythmus bestand in Arsis und Thesis (Hebung und Senkung), und diese wurden durch die verschiedenen Versfüße genau bestimmt. Es gehören hierher: der Spondeus – –, Anapäst ∪ ∪ –, Daktylus – ∪ ∪, Jambus ∪ –, Trochäus – ∪, Tribrachys ∪ ∪ ∪, Molossus – – –, Amphibrachys ∪ – ∪ usw., aus denen sich wieder die verschiedenen Metra, z. B. der Hexameter

–́ ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ –́ ∪ ∪ – ∪ ∪ – –

zusammensetzten. Diese Metra gaben Ersatz für die fehlende periodische Form der Melodie. Unsere periodische Melodiebildung setzt die Harmonie voraus, denn sie besteht wesentlich aus dem Fortschritt der Tonika-Harmonie zur Dominanten-Harmonie und aus dem Rückgange dieser zur ersten.

Metrum.

Der Harmoniebegriff aber fehlte, wie wir schon zur Genüge wissen, den Griechen völlig.

Dissonanz und Konsonanz. Nach der von Pythagoras, dem berühmten Philosophen (geb. 582 v. Chr.), aufgestellten Theorie galt die Terz als Dissonanz. Nur Oktave, Quinte und Quarte wurden als Konsonanzen angesehen. Die Griechen hatten also keinen Dreiklang und begleiteten daher ihre Gesänge nur im Einklange oder in der Oktave, wie es heute noch im Morgenlande üblich ist.[1])

[1]) Vgl. das weiter unten über „Heterophonie“ Gesagte, sowie später unter „Arabische Musik“.

Pythágoras und die von ihm, dem Vater der Mathematik, gegründete religiös-politische Geheimschule der Pythagoräer beurteilte die Musikverhältnisse vom streng mathematischen Standpunkte. Ihre Lehren standen in enger Beziehung zu jenen der ägyptischen Priester, in deren Schule Pythágoras selbst gegangen war. Gegen diese mathematische Auffassung des Musiksystems, die beispielsweise die Konsonanz aus den Längenverhältnissen der Saiten erklärte, wendete sich Aristoxenos von Tarent, einer der ältesten und bedeutendsten griechischen Musikschriftsteller (Schüler des Aristoteles, geb. um 354). Von seinen Schriften existieren „Elemente der Harmonik" und (fragmentarisch) „Elemente der Rhythmik". (Vgl. R. Westphal, Aristoxenus von Tarent; Metrik und Rhythmik des klassischen Hellenentums. 2 Bde. 1883—93.) Aus der pythagoräischen Schule seien hier genannt die Mathematiker Eratósthenes (276—195 v. Chr., Aufzeichnungen über die Musik und Instrumente der Griechen), Euklid (um 300 v. Chr. in Alexandrien) und namentlich Claudius Ptolemäos (um 140 n. Chr. in Alexandrien) mit einem für die Forschung sehr wichtigen Werke über die Musik („Harmonikā"), das noch der einwandfreien Neuausgabe harrt (vgl. Riemann, Gesch. d. M. d. klass. Altert.). Er überlieferte des Eratósthenes tetrachordisches System. Zur aristoxenischen Schule gehört u. a Kleoneides (2. Jahrh. v. Chr., Verfasser der irrig dem Euklid zugeschriebenen „Introduktio harmonika"). Man nannte die Pythagoreer auch Kanoniker, da sie ihre Musikbetrachtung auf das der mathematischen Intervallbestimmung dienende Monochórd, griechisch „Kanon" (d. i. Maßstab), gründeten. Die Anhänger des Aristoxenos, als Gegner der „Mathematik in der Musik", die sich der Intervalle bloß der Empfindung nach bedienten, nannte man dagegen die „Harmoniker".

Harmonie der Sphären.

Interessant sind die auf das alte Aegypten hinweisenden Beziehungen zwischen Musik und Astronomie. Sie gipfeln in der sog. „Sphärenmusik".

Unter dem Einflusse der ägyptischen Tempelphilosophie stellte Pythagoras seine Theorie der (allerdings nur von ihm vernommenen) „Harmonie der Sphären" auf. Nach ihr erklingen die (nach damaliger Weltanschauung) um die Erde kreisenden Himmelskörper in wunderbaren Tönen.[1]) Und wie die alten Aegypter die sieben

[1]) S. Jan über die „Harmonie der Sphären", Philologus, Bd. 52. Noch im Anfang des 14. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung beginnt Philipp v. Vitry in seiner „Ars nova" mit dem Satze: „Musicae tria sunt genera: mundanum, humanum, et instrumentale." Ja noch im 17. Jahrhundert schrieb Kircher (Musurgia II. Bd. [über ihn und Vitry s. weiter unten]) eine spitzfindige Abhandlung darüber. Nach ihm sollen alle Körper, auch Steine und Pflanzen, musizieren. Vgl. hierzu die berühmte Stelle aus Shakespeares „Kaufmann von Venedig", V. Akt, 1. Sz.: „Sieh, wie die Himmelsflur ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes! Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst, der nicht im Schwunge wie ein Engel singt zum Chor der hellgeaugten Cherubim. So voller Harmonie sind ewge Geister; nur

Töne ihrer Tonleiter mit der Siebenzahl der ihnen heiligen Planeten und der Wochentage in symbolistische Beziehung brachten,[1]) so verteilt wiederum die pythagoräische Theorie die Töne der dorischen Tonleiter, entsprechend der siebensaitigen Lyra, an Sonne, Mond und Sterne:

Mond,	Merkur,	Venus,	Sonne,	Mars,	Jupiter,	Saturn.
e	f	g	a	h	c	d

Instrumente. Lyra, Kithara. Es bedarf kaum mehr der Betonung, daß unter den Klangwerkzeugen der Griechen die Saiteninstrumente den ersten Rang behaupten. Vor allem Lyra und Kithára.

Jene,[2]) mehr zierlich gebaut und mit gewölbtem, diese mit flachem, mehr viereckigem Schallkörper. Zwei Arme ragen daraus, dort schön geschwungen, hier säulenartig, hervor; oben durch ein Querholz verbunden, das die Wirbel trägt. Dahin laufen über den Steg auf dem Resonanzkörper, an dessen unterstem Ende festgehalten, die Darmsaiten. Sie sind den Tonarten gemäß gestimmt und werden entweder mit den Fingern oder mittelst eines Metallstäbchens (Plektron) zum Klingen gebracht. Ihre Zahl wuchs nach und nach auf 18.

Die Lyra, von Homer Phorminx genannt, war das Lieblingsinstrument der Griechen. Sie und die klangkräftigere Kithara waren zuerst allein bei den Wettkämpfen der delphischen und olympischen Festspiele zugelassen. Mit dem lyraähnlichen, noch schlanker gebauten Barbyton begleiteten Alkäos, Sappho nnd Anakreon (s. unt.) ihre Gesänge. Weniger beliebt waren die reicher besaiteten, mehr harfenartigen (dreieckigen) Instrumente, so die zwanzigsaitige, in Oktaven gespielte Magadis. Daneben gab es noch lautenartige Instrumente (so die ägpytische Nabla) mit nur zwei oder drei Saiten. Lediglich akustischen Zwecken, zur Tonmessung, diente das einsaitige Monochord mit beweglichem Steg (s. oben S. 26 und Kap. VIII).

Aulos. Der Kunstmusik diente neben dem Schwesternpaar Lyra und Kithara der Aulos, eine Art Schalmei mit doppeltem Rohrblatt, in verschiedenen Größen (Stimmungen), oft sehr kunstreich gebaut und prächtig ausgestattet.[3]) Lediglich ein Hirteninstrument war

---

wir, weil dies hinfällige Kleid von Staub uns grob umhüllt, wir können sie nicht hören." Ein Hinweis auf unsern durch den Alltag unterdrückten sechsten Sinn . . .

[1]) Vgl. auch die verwandte musik-philosophische Lehre von der Bedeutung der Fünfzahl im alten China (oben S. 17).

[2]) Der Sage nach bestand die Lyra in ihrer Urgestalt aus dem Gehäuse einer Seemuschel als Schallkörper, aus zwei Widderhörnern und Darmsaiten.

[3]) Den Aulos als Flöte anzusehen und zu bezeichnen wie es bisher in den Lehrbüchern geschah, ist ein Irrtum. Am richtigsten wäre der Ausdruck „Pfeife" am Platze. Vgl. auch das später über

die Syrinx oder Pansflöte — sie ist uns aus Mozarts „Zauberflöte“ wohlbekannt: eine abgestufte Reihe verschieden gestimmter Rohre ohne Tonlöcher. Syrinx und Sackpfeife verbinden sich im 3. Jahrhundert v. Chr. zur ersten primitiv gebauten Orgel — der sog. Wasserorgel, denn Wasserdruck trieb die Luft durch den Windkasten in die Pfeifen. (Erfinder war Ktesibios, ein Mathematiker und Mechaniker zu Alexandria. Vgl. darüber später Kap. VI.) Außer dem Aulos hatte nur noch die Salpinx, eine metallene Trompete Bedeutung. Ursprünglich nur als Rufinstrument gebraucht, wurde sie gelegentlich sogar konzertfähig.

Musik und Poesie.

In steter organischer Verbindung mit der Poesie und lediglich berufen, deren Ausdruck und Wirkung zu erhöhen, entwickelt sich die griechische Musik aus dem ursprünglich hymnischen Kultus der Götter und Helden. Unter den tonfreundlichen Göttern Griechenlands macht dem edlen Apoll der sinnliche, lusttrunkene Dionysos Konkurrenz — wenn auch nur im Volke. Es ist ein ewiges Ringen der apollinischen Kunst mit der dionysischen, zweier feindlicher Klangwelten, dort der zarten, besänftigenden Lyra, des Symbols vornehmen, idealen Fühlens, hier des gellenden, aufreizenden Aulos, des Sinnbilds demokratisch-realistischer Empfindung.

Epos, Lyrik und Drama führen Poesie und Musik zu gemeinsamen Höhepunkten.

Epos. Volkslied.

Zuerst (10. Jahrhdt. v. Chr.) pflegen Wandersänger, die Rhapsoden, das nationale (homerische) Epos (Illias und Odysse). Daneben blüht das tiefwurzelnde Volkslied in mannigfacher Gestalt. Neben altüberkommenen Arbeits-, Wiegen-, Hirten- und anderen Liedern begegnen uns namentlich die Totenklagen (Linosklage um den Tod eines göttlichen Knaben), der Hochzeitsgesang (Hymenäos), das Siegeslied (Päan) u. a.

Ulympos und Terpander.

Um die Kunstmusik bemühen sich zuerst Ulympos und Terpander (7./6. Jahrh. v. Chr.), jener das Aulos-, dieser das Saitenspiel mit seiner bereits siebensaitigen Lyra fördernd (Auletik, Kitharistik). Wir unterscheiden nun Kitharodie und Aulodie, je nachdem es sich um die Begleitung des Gesanges mit Saiten- oder Blasinstrumenten handelt.

Archilochos.

Die komponierten Weisen aber heißen Nomos, d. i. Gesetz. Sie erhalten verschiedene Sondernamen, just wie später die Weisen der Meistersinger. Fortschrittlichere Nomoi, lebhafter im Tempo und mit verzierter Instrumentalbegleitung, brachte Archilochos (650).

Diese Verzierungen in der begleitenden Instrumentalstimme, bedeuten ein Abweichen vom strengen Unisono. Später (4. Jahrhdt.

den Ausdruck „Diaulia“ gesagte, und die bezüglichen Untersuchungen Riemanns in dessen „Mus. d. klass. Altert.“

Heterophonie. v. Chr.) wurde auch die Gesangsmelodie durch eingestreute Ziernoten ausgeschmückt. Platon nannte das Heterophonie.[1])

Musikalische Wettkämpfe. Die schönen Künste spielen eine immer größere Rolle im öffentlichen Leben. Insbesondere die Tonkunst. Musikalische Wettkämpfe, die Agone, sei es im begleiteten Gesange, sei es im virtuosen Solospiele auf Kithara und Aulos, werden zum wesentlichen Bestandteil der zahlreichen nationalen Festspiele. Die olympischen Spiele (seit 776 regelmäßig jedes vierte Jahr zu Olympia vor „ganz Hellas" abgehalten), gelten zwar in erster Reihe der körperlichen Gewandtheit. Die Musik und die schönen Künste überhaupt geben mehr oder minder nur den goldenen Rahmen ab für die Feierlichkeiten der Opfer, Umzüge und schließlich der Krönung der Sieger. Rein musische Wettkämpfe, mit der Tonkunst im Mittelpunkt, sind die pythischen Spiele, abgehalten seit 586 jedes dritte Olympiadenjahr zu Delphi am Fuße des Parnas, zu Apollons Ehren. Die Sieger wurden bekränzt und hochgeehrt. In diesen Spielen erst errang sich der Aulos, dank der Bemühungen des berühmten nachterpanderschen Nomos-Komponisten Sakadas (aus Argos) die Gleichberechtigung mit Lyra und Kithara beim Agon.

Olympische Spiele. Pythische Spiele. Apollonien.

Dionysien. Einen Gegensatz bilden die Dionysien, ursprünglich Weinlesefeste, mit ihren bacchantischen Umzügen, Gelagen und dithyrambischen Chortänzen — wie wir sehen werden, der Keim des Dramas. Ein Förderer der Chorlyrik war Tisias, genannt Stesichoros, d. i. Choraufsteller. Er führte die dreigliedrige Form: Strophe — Gegenstrophe — Nachgesang (Epodos) ein. Der Schöpfer des chorischen Dithyrambus war Arion (um 600) in Korinth. Vorher wurde das Preislied auf Dionysos einstimmig gesungen. Die Reform vervollkommneten später Lasos von Hermione, Simonides aus Keos (um 500) u. a. Auch all die übrigen zahlreichen Feste: Panathenäen (das größte Jahresfest der Stadt Athen), Eleusinien, dann die nemeischen und isthmischen Spiele ziehen die Musik nach und nach in ihren Kreis.

Lyrik. Sappho. Anakreon. Pindar. Die Lyrik, d. i. der mit der Lyra begleitete Gesang, treibt (6. Jahrh.) ihre höchste Blüte in zweierlei Stilen; im heiteren, äolisch-lesbischen durch Alkäos, die Dichterinnen Sappho (erotisch) und Korinna, und den Rosen, Wein und Liebe besingenden Anákreon; im ernsten dorischen Stil namentlich durch Pindar (521—441)[1], dem bedeutendsten

[1]) Vgl. oben S 25. Beispiele solcher verzierter Melodien-Begleitung in der Musik in Ostasien, die sich ähnlich wie die griechische entwickelte, gibt A. Dechevrens: „Sur le système musical chinois" im Sammelband II, 4 der Intern. Musikgesellschaft. S. Riemann, H. d. M.-G. I. 1.

griechischen Lyriker. Von ihm sind 45 wundervolle Siegeshymnen (Epinikien, Oden) auf die Wettkämpfe bei den griechischen (olympischen, pythischen, isthmischen, und nemeischen) Nationalspielen erhalten.[1]) (Siehe später unter den erhaltenen Denkmälern altgriechischer Tonkunst.)

Den Gipfel der Entwickelung erreicht die griechische Musik als lyrische Chormusik und rezitativischer Dialog im Drama. Ihre Bestimmung war zuerst, das Dichterwort zu begleiten, durch Gesang zu heben. Entsprossen dem Dionysoskultus und seinen Dithyramben, mit denen ein Chor, als bockfüßige Satyre verkleidet, tanzend um den Altar des Dionysos die Leiden und Freuden des Gottes besang, ist das griechische Drama, die Tragödie[2]) wie die Komödie, eine Vereinigung von Dichtkunst, Musik und Mimik. **Drama mit Musik.** **Vereinigung der Schwesterkünste.**

Zuerst bringt Thespis (6. Jahrhdt. v. Chr.) den dithyrambischen Chor und seinen Führer (Koryphaios) in dramatischen Verkehr mit dem Schauspieler. **Thespis.**

Die Teile der Tragödie waren: der Prolog (vor dem Auftreten des Chores), der Parodos (Auftritt des Chores), das Epeisodeion (Wiederauftreten der Schauspieler) und der Exodos (nach dem Schlußchor). Die zwischendurch gesungenen Chöre hießen Stasima (Standlieder). **Schicksalstragödie.**

Entwickelungsgang und Blüte der Schicksalstragödie samt Satyrspiel, das man ihr als scherzhaftes Nachspiel zur Beruhigung der aufgeregten Nerven anhängt, kennzeichnen die Namen Aischylos, Sophokles, Euripides. Aischylos (525—456) verkörpert den einfach erhabenen Stil. Er ist Dichter und Komponist seiner Dramen in einer Person. Fast alle an der Handlung rege beteiligten Chöre werden bei ihm in gemessenem Tanzschritt gesungen. Das Wie ist heute noch eine Frage. In Sophokles (495 bis 405) edel schöner, noch mehr aber in des Euripides (480—406) romantisch-leidenschaftlicher Tragödie verliert der Chor, dessen Komposition einem Fachmusiker überlassen bleibt, bereits an Bedeutung. Er wird zum idealen Teilnehmer der Handlung, deren Ergebnis er betrachtend zusammenfaßt. Von den zahlreichen Werken der drei Tragödiendichter sind nur die wenigsten ganz erhalten und auch diese nur von einem kleinen Reste (s. u.) abgesehen, ohne die zugehörige Musik. **Aischylos.** **Sophokles und Euripides.**

---

[1]) Deutsch von Donner, 1860. Vgl. zu diesen wie allen späteren mit ins Literaturgebiet hinüberspielenden Ausführungen die ausgezeichnete tabellarische Uebersicht „Die Poesie aller Völker“ von Dr. Adolf Brodbeck, Esslingen, bei Ad. Lung 1890.

[2]) Tragodiā (von Tragos, Bock) = Bocksgesang.

Der Charakter derselben ist also vorläufig uns unbekannt; Rückschlüsse von der Dichtung aus lassen lediglich Vermutungen zu. Hier ist nur zu bemerken, daß auch viele Monologe komponiert waren. Es wurden ferner nicht nur Chöre und Soli vom Aulosbläser begleitet, sondern dazwischen auch gesprochene Verse vom Kitharaschläger. Dieser melodramatische Vortrag ist die sog. Parakataloge. Ueberdies gab es auch auletische Solovorträge, den Gesang unterbrechende, rein instrumentale Zwischenspiele: Diàulia.[1]) Es waren zu jenen Zwecken jedenfalls mehrere, verschieden gestimmte Auloi in Gebrauch.

Von den Werken der drei großen Tragiker seien hier genannt: des Aischylos grandiose „Orestie", bestehend aus den drei zusammengehörigen Dramen (Trilogie) „Agamemnon", „Die Choëphoren (Das Totenopfer)" und „Die Eumeniden"[2]); von Sophokles „König Oedipus" und „Antigone",[3]) von Euripides die beiden Iphigenien.

Komödie Aristophanes.

Der Hauptrepräsentant der attischen Komödie mit ihrer scharfen Satire gegen Staat und Würdenträger ist Aristophanes (um 444—380 in Athen). Der gleichfalls gesungene Chor trägt den Humor in die Musik. Mehr davon wissen wir nicht.

Mit dem Ende dieser klassischen Periode beginnt der Verfall der Musik.[4]) Immer mehr wird sie aus dem

[1]) Irrtümlich wurde früher der Name Diaulos als Bezeichnung für ein Aulospaar angesehen, da diese Instrumente (s. oben S. 28) auch paarweise benützt wurden: eines für das Melodie-, das andere für das Zwischenspiel.

[2]) Neuester Zeit wurde vielfach eine Wiedererweckung dieses packenden Dramas, literarisch wie musikalisch versucht. S. die Bearbeitung von Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff mit einer Musik von Schillings (Berlin, 1900) und die musikalisch-dramatische Trilogie „Orestes" von F. v. Weingartner (Leipzig, 1902) u. a.

[3]) Siehe Mendelssohns prächtige Musik zu diesem „edelsten Meisterwerke des Altertums (Antigone hat gegen Kreons Verbot ihren geächteten Bruder begraben und wird selbst lebend begraben; Heimon, Sohn Kreons und Antigones Verlobter, tötet sich aus Verzweiflung." (Brodbeck.) „Oedipus" regt modernste Tonsetzer verschiedener Nationalität an, s. Schillings, Stanford, Musorgski u. a. Heinr. Bellermann (Sohn von Friedr. B., Musikforscher und Komponist in Berlin [1832—1903]) hat „Chöre, Melodramen und Sologesänge zu Sophokles' „König Oedipus", „Ajax", „Oedipus auf Kolonos" mit Orchester oder Klavier, mit griechischem und deutschem Text, insbesondere für den Gebrauch in Gymnasien komponiert und eingerichtet. (Berlin, Schlesinger.)

[4]) Um dieselbe Zeit erreicht auf anderer Seite die Malerei unter Zeuxis (420—380) und Apelles (dem größten altgriechischen Maler, 356—308) ihre höchste Blüte. Sie hatte im 5. Jahrhdt. v. Chr. erst begonnen, als die dramatische Kunst bereits ihren Höhepunkt gefunden.

Drama, dem Musentempel überhaupt hinausgedrängt. Und sie flüchtet nun im wahren Sinne des Wortes in den Konzertsaal. Hatte doch schon Perikles, der berühmte Staatsmann (493—429) zu Athen, das er zum Sammelpunkte des schöngeistigen und künstlerischen Lebens gestaltet („Perikleisches Zeitalter"), das Odeon, eine Sing- und Spielhalle für musikalischen Wettstreit erbaut! Es bemächtigt sich nun das Virtuosentum des vom Drama gänzlich losgelösten Dithyrambus zu harmonischer Ueberkünstelung und allerhand instrumentalen Effekten. Nicht nur die konservativen Theoretiker erblicken darin den Verfall der Tonkunst. Virtuosentum.

Der griechische Schriftsteller Plutarch (50—120 n. Chr.) bemerkt in seiner Beschreibung der alten Geschichte der griechischen Musik (De musica, deutsch und kommentiert von Weil und Reinach, 1900), die epochemachenden Dichterkomponisten dieser Zeit des Niederganges der Musik seien absichtlich auf Neuerungen ausgegangen und hätten, um der Menge zu gefallen, die Virtuosität um deren selbst willen gepflegt. So mußten dann die Beschränkung auf wenige Tonstufen und Ernst und Einfachheit der Musik veralten (vgl. Riemann, Gesch. d. Mus. d. klass. Altert.). Den Reigen der „musikverderbenden" Gesangs- und Instrumentalvirtuosen jener Tage eröffnete Phrynis von Mitylene (um 430). Aus der Reihe der ihm nachfolgenden Reformer seien hier namentlich genannt Melannippides von Melos († 412), Kinesias (in den „Vögeln" und „Wolken" von Aristophanes ob seines Schwulstes verspottet), der vielaufgeführte und angesehene Philoxenos von Kythera († 380) und als berühmtester Timotheos von Milet († 357). Ein mit drauf los reformierender Zeitgenosse war Krexos. Die Ueberkünstelung trieb endlich Polyeidos auf die Spitze. Plutarch redet da direkt von Flickschusterei und Zerbröckelung der Melodien. Die Poesie war nun zur Sklavin musikalischer Willkür herabgesunken. Daß gleichwohl die „gute alte Zeit" nicht ohne einen Nachhall blieb, davon sprechen übrigens einige der unten angeführten erhaltenen Tonkunstdenkmäler der letzten Epoche. Verfall der Musik.

Umsonst eifern Platon (427—347) und sein Schüler Aristoteles (383—320) nicht nur gegen die konzertierenden Kitharavirtuosen. Auch gegen die dionysischen Lieder mit ihrer gellenden, den Sinnestaumel miterregenden Aulosmusik (hier war's, wo bei diesem orgiastischen Kult, selbst die Griechen der Krummhörner und Schlaginstrumente als da sind Zymbeln, Schellen, Handpauken, die kastagnettenartigen Krotalen usw. nicht entbehren konnten) endlich auch gegen den schwelgerischen Harfenklang. Sie alle hielt Platon für staatsgefährlich. Auch keine andere Tonart wollte er in seinem Idealstaate dulden, als die edle dorische (vgl. oben S. 24). Platon.

Und als ob das Wort des grossen Philosophen sich erfüllte — daß der Verfall der Musik auch jenen des Staates

nach sich ziehe, verlor Griechenland mit der Schlacht von Chäronea (338) seine Freiheit . . .

Aristoxenos. In diesen Tagen ragt nur die edle Gestalt des bedeutendsten Musikschriftstellers seiner Zeit hervor: Aristoxenos von Tarent (vgl ob. S. 26). Selbst noch, gleich Aischylos und Pindar als Meister des griechischen Melos gerühmt, beklagt er doppelt jenen Niedergang der Tonkunst, die in der nun folgenden makedonisch-hellenistischen Epoche in Alexandria, dem neuen Capua der griechischen Geister, nur mehr theoretische Verfechter findet (Euklid, Ptolemäos; vergl. ob. cit.).

Ton-Denkmäler. Als Denkmäler altgriechischer Tonkunst sind uns erhalten, beziehungsweise bis heute bekannt:

1. Drei Hymnen des Mesomedes: An die Muse, An Helios, An Nemesis. Aufgefunden und zuerst (1581) veröffentlicht von Vincenzo Galilei.[1]) Sie entstammen dem 2. oder 4. Jahrhundert n. Chr. Alle drei sind stilverwandt, diatonisch und in der lydischen Tonart gesetzt.

2. Der Anfang der ersten pythischen Ode Pindars (s. Anhang, Beilage 1). Zuerst veröffentlicht von dem gelehrten Jesuiten Athanasius Kircher[2]) in seinem Werke „Musurgia universalis" (v. J. 1650) Bd. I pag. 541, der sie in der Bibliothek des Klosters S. Salvadore bei Messina aufgefunden haben will. Da zu Anfang des vorigen Jahrhunderts ein Teil der Manuskripte nach Rom in die vatikanische Bibliothek gebracht wurde, war es trotz aller Bemühungen bis jetzt nicht möglich, das fragliche Manuskript zu entdecken. Auf Grund dieser Tatsache glaubte Fr. Bellermann die Echtheit der Melodie einstweilen bezweifeln zu dürfen. Andere Autoritäten haben inzwischen die Melodie für echt anerkannt.

3. Die Grabschrift des Seikilos. Eingegraben auf einer Säule in Tralles (Kleinasien). 1883 entdeckt. Das einzige bekannte Stück alter Notierung in einer B-Tonart. Man begrüßt in

[1]) Sie sind in Forkels Musikgeschichte (I. Band 1788 S. 422 ff.) vollständig enthalten. Neuerer Zeit hat Fr. Bellermann darüber eine wertvolle kritische Schrift veröffentlicht: „Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes, Text und Melodien. Berlin, 1840." Wichtige Abdrucke finden sich bei Gevaert, „Histoire et théorie" und „Mélopée antique", dann bei Jan, „Script." — Vgl. im übrigen die Uebertragungen der griech. Tonkunstdenkmäler in Riemanns „Die Musik des klass. Altertums". „Konzertbearbeitungen" der alten Stücke versuchten neuerer Zeit Thierfelder (1899 bei Breitkopf & Härtel) und O. Fleischer.

[2]) Kircher, geb. 1602 in Geisa, war Professor der Naturwissenschaften an der Würzburger Universität. Starb 1680 zu Rom. Seine zahlreichen von der Musik und besonders der Akustik handelnden Werke sind für beide Gebiete bedeutsam, wenngleich mit seltsamen Details untermischt. Vgl. Riemann, Lex.

diesem kleinen, naiven Klagelied auf die Vergänglichkeit des Lebens eine Perle des altgriechischen Melos. (Vgl. „Vierteljahrsschr. f. Mus. Wissensch.“ 1894.)

4. Zwei Apollohymnen aus dem 2. Jahrh. v. Chr. Sie wurden in Stein gemeißelt an den Wänden der athenischen Schatzkammer zu Delphi 1893 entdeckt. Trotz zahlreicher Lücken die bedeutendsten aller dieser Tondenkmale. Der zweite Hymnus ist gleich dem zweiten Teile des Pindarschen Bruchstücks mit Instrumentalnoten notiert.[1])

5. Fragment des ersten Stasimon aus dem „Orestes“ des Euripides. 1892 aufgefunden im Papyrus Erzherzog Rainer.[2]) Es steht in der lydischen Tonart und erscheint stilverwandt mit der Pindarschen Ode. (Vgl. Riemann, Gesch. d. M. d. kl. Altert. S. 144 ff.)

Urteile über die griechische Musik.

Es muß schließlich interessieren, die widersprechenden Gesamturteile bedeutender Musikschriftsteller und Forscher über die Wirkungen und den Kulturwert der altgriechischen Musik zu hören. Vorerst die griechischen Musikschriftsteller selbst. Sie sind voll des höchsten Lobes.

Der Sage nach sollen Orpheus und Amphion durch ihren Gesang die tote Natur belebt und wilde Tiere gezähmt haben. Von Terpander (s. oben) wird erzählt, er habe durch Musik einen Aufstand unter den Lacedämoniern gestillt; von Tyrtäos (7. Jahrhundert v. Chr.), daß er die bereits geschlagenen Spartaner durch seine glühenden Schlachtlieder zu wiederholtem Angriff und zum Siege über die Messenier begeisterte; Pythagoras habe durch eine spondeische Melodie auf der Flöte die Tollheit eines betrunkenen Jünglings, der das Haus seines Nebenbuhlers in Brand stecken wollte, beseitigt. Rechnet man hiezu noch die Berichte über Heilung von Krankheiten und Unterdrückung aller Leidenschaften, so muß man gestehen, daß nicht wenig behauptet wird.

Anderer Meinung sind neuere Schriftsteller. J. N. Forkel schreibt in seiner Geschichte der Musik I. Bd. pag. 442: „Alle Begebenheiten, welche man so oft zum Lobe der alten Musik angeführt hat, sie mögen nun wahr oder erdichtet sein, sind auf keine Weise hinreichend, uns zu beweisen, daß sie vollkommener und vortrefflicher als die unsrige gewesen sei. Vielmehr führt uns alles, was die Theoretiker von der Beschaffenheit derselben sagen, die Uebereinstimmung ihrer Lehrsätze mit den noch vorhandenen Ueberbleibseln

---

[1]) Erste Publikation durch Weil und Reinach in dem Bulletin de Correspondance hellénique 1893/94.

[2]) Erzherzog Rainer von Oesterreich (geb. 1827), seit 1862 Kurator der kais. Akademie d. Wissenschaften zu Wien, kaufte 1884 die von Theod. Graf in Aegypten aufgefundene Handschriftensammlung (Papyrusrollen) an. Daher der Name. Das Fragment veröffentlichte Dr. Wessely.

und eine richtige Kenntnis von der Natur und dem wahren Wesen der Kunst dahin, sie für sehr unvollkommen zu halten."

R. G. Kiesewesser urteilt[1]: „Sehr lange wurden die Aussprüche der griechischen Schriftsteller als die Quelle der musikalischen Theorie angesehen. Die Wahrheit aber ist, daß die neuere Musik nur in dem Maße gedieh, als sie sich von den ihr aufgedrungenen griechischen Systemen zu entfernen anfing, und daß sie einen bedeutenden Grad von Vollkommenheit erst damals erreichte, als es ihr gelang, sich auch der letzten Ueberbleibsel altgriechischer Musik vollends zu entledigen.[2]) Mit dieser hatte sie schon sehr lange, ich möchte sagen von jeher, kaum mehr als das Substrat — Ton und Klang — gemein. Aus der altgriechischen Musik wäre, wenn Alt-Hellas ungestört noch durch zwei Jahrtausende fortgeblüht hätte, eine Musik, der unsrigen ähnlich, nimmermehr hervorgegangen: in den Systemen, in welchen sie dort durch die Autorität seiner Weltweisen, durch das Herkommen, ja selbst durch bürgerliche Gesetze, im eigentlichen Sinne festgebannt war, lag das unübersteigliche Hindernis ihres Wachstums . . . Die altgriechische Musik starb in ihrer Kindheit: ein liebenswürdiges Kind, aber unfähig, je zur Reife zu gelangen. Für die Menschheit war ihr Untergang kein Verlust."

Bezeichnend spricht sich A. W. Ambros in seiner „Geschichte der Musik" aus: „Die griechische Musik war für die Dichtung, was die Polychromie (Farbenmischung) für den griechischen Tempel war. Wie diese in kluger und bescheidener Unterordnung die Bauglieder mit leichter Nachhilfe belebt, so sollte die Musik nicht das Wort des Dichters eigensüchtig verschlingen oder sich eigensüchtig vordrängen, sondern das Wort erst recht hell und klar ertönen lassen."

Wie erklären sich nun diese Widersprüche?

Zunächst ist zu erwägen, daß die griechischen Berichte vielfach übertrieben und in das Reich der Sage zu verweisen sind. Dann ist es Tatsache, daß die Griechen nichts Besseres kannten und darum das Vorhandene für das Beste halten konnten und mußten, denn Aehnliches tritt uns in allen Kunstperioden entgegen. Außerdem ist anzunehmen, daß die griechischen Sänger sich durch richtiges Sprechen und Deklamieren, durch schöne Tonbildung und Tonfärbung auszeichneten und durch diese Eigenschaften bei

[1]) Geschichte der europäisch-abendländ. Musik. Leipzig, 1834, 2. Aufl. 1846.

[2]) Kiesewetter hat vorzugsweise das Werk von Boëtius „de Musica" im Auge, das die griechische Musik in philosophischer und mathematischer Rücksicht behandelt und den Theoretikern des Mittelalters als unumstößliche Autorität galt. Boëtius war römischer Staatsmann (Konsul) und Ratgeber des Gotenkönigs Theodorich, wurde später verbannt und wegen angeblichen Hochverrates 524 enthauptet. (Vgl. „Des Anicius Manlius Severinus Boëtius fünf Bücher über die Musik". Uebersetzt und mit besonderer Berücksichtigung der griechischen Harmonik sachlich erklärt von O. Paul. Leipzig 1872, Leuckart.)

einem zweifellos kunstsinnigen Publikum große Erfolge erzielten. Hat doch z. B in neuerer Zeit die berühmte Catalani in England mit virtuoser Anwendung jener Kunstmittel ungeheuren Beifall bei dem Vortrage des einfachen Liedes „God save the king" [Melodie des „Heil dir im Siegerkranz"] errungen. Ebenso bekannt ist die Tatsache, daß die geniale Schauspielerin Rachel durch den Vortrag der Marseillaise [Das Marseiller Lied: „Allons, enfants de la patrie" ist ein französisches Nationallied aus der Revolutionszeit (1792), von Rouget de Lisle gedichtet und komponiert. Die Melodie soll nach Wilhelm Tappert („Wandernde Melodien". Berlin, 1890) später in einer Messe verwandt worden sein, nicht umgekehrt, wie Hamma meldet!] die Pariser jedesmal zu wilder Begeisterung entflammte. In beiden Fällen kam allerdings noch ein politisches Moment hinzu, denn England war von Eifersucht und Haß gegen Napoleon I. erfüllt, in Paris brannte das Revolutionsfeuer unter der Asche, und so erhielten diese Leidenschaften durch jene Lieder ihren Ausdruck. Sie wirkten daher ebenso zündend wie im Jahre 1870 „Die Wacht am Rhein". Die griechischen Sänger priesen aber zumeist die Helden ihres Volkes und konnten daher des Beifalls sicher sein, weil die Herzen der Hörer ihnen auf halbem Wege entgegen kamen.

Eines läßt sich aus dem lebhaften Interesse, das das Volk an den öffentlichen Schauspielen und an den Wettkämpfen der Sänger und Virtuosen nahm, mit Recht schließen: daß das Ohr und der Kunstsinn der Griechen in hohem Grade entwickelt waren, und daß somit der Musikunterricht auf Schulen, mit dem stets Deklamation, Mimik und Tanz verbunden wurden, sich als fruchtbringend erwies.[1]) Resumé.

---

[1]) S. Plato, Staat, II, 17. Kap. Die Frage: „Sollen unsere Kinder Musikunterricht erhalten?" wurde 1905 erst von einem Berliner Blatte an viele namhafte Männer gestellt, und u. a. von Carl Goldmark in bemerkenswerter Weise beantwortet. Der greise Künstler befürwortet entschieden die Erteilung des Musikunterrichts an alle, die nicht ganz unbegabt sind: sie sollen zum verständigen Kunstgenießen erzogen werden. Der Meister schreibt: „Ich nehme an, daß die Frage so im allgemeinen, ob Musik überhaupt zu lehren sei, bei der Bedeutung, die sie in unserem Leben hat, hier gar nicht in Betracht kommt; die Bejahung ist hier ganz selbstverständlich. Es kann sich also nur darum handeln, welche Kinder man musikalisch erziehen soll — und welche nicht.

Als vornehmsten Zweck musikalischer Erziehung erachte ich es, daß die Kinder zum verständnisvollen Genuß hoher Kunstwerke — nebst praktischer Ausübung — erzogen werden. Es gibt, musikalisch betrachtet, drei Gattungen Menschen: Hochbegabte, Minderbegabte und ganz Unbegabte.

Auf die ersten bezieht sich die Frage überhaupt nicht; musika-

Modern resumiert Riemann (Die Musik des klassischen Altertums, 1904): „Die Tendenz, die Künste ihren vergoldenden Schein über die ganze bürgerliche Existenz ausbreiten zu lassen, das ganze Menschendasein mit Harmonie und Eurhythmie zu durchtränken, ist unverkennbar . . . Der Anteil der Musik an dieser künstlerischen Gestaltung des Lebens ist ein sehr großer, nicht nur in dem allgemeinen Sinne, in welchem die Griechen unter einem „anér musikós" einen gebildeten, d. h. mit seinem ganzen Denken und Empfinden auf einer höheren Stufe stehenden Menschen verstanden und unter einem „anér àmūsos" einen gemein und niedrig denkenden,[1] sondern auch

---

lische Erziehung ist hier geboten. Sie werden reproduzierend oder schaffend Hervorragendes leisten.

Die gänzlich Unbegabten, das sind die Antimusikalischorganisierten, denen die Organe für Musik gänzlich fehlen, für die Musik nur Geräusch, nur Belästigung ist; die sowohl, wie ihre Lehrer werden bald die gänzliche Erfolglosigkeit, die vergebliche Mühe erkennen und — ausscheiden.

Es bleiben also nur die Minderbegabten, auf die sich die Frage musikalischer Erziehung beziehen kann — und hier ist die Frage unter allen Umständen zu bejahen. Unter diesen Minderbegabten begreife ich alle jene, die starkes musikalisches Bedürfnis haben (Kinder haben es noch selten), für die der Genuß hoher musikalischer Werke Erholung bedeutet, die aber aus gewissen Schwächen, sei es im Gehör, im Rhythmus, in technischer Veranlagung oder wegen sonstiger Mängel nicht zu praktischer Betätigung, zu selbsteigener Kunstübung gelangen, aber doch durch fortgesetzte Kunstpflege zum verständnisvollen Kunstgenießen erzogen werden können.

Diese große Mehrheit bildet später den eigentlichen Stamm eines gebildeten, genießenden und dankbaren Publikums. Dieser Teil bedarf der Nachhilfe, der Unterstützung und Aneiferung. Kinder mühen sich nicht gerne; es ist daher Pflicht der Eltern, ihnen die Musik, eine Wohltat fürs ganze Leben, zu erschließen. Auch zeigt es sich oft, daß scheinbare Mängel im Laufe des Unterrichts bei zunehmender Reife sich vermindern oder ganz verschwinden. — Die Hochbegabten kommen schon selbst ans Ziel."

Auf dem Kunsterziehungstage 1905 zu Hamburg wurden u. a. die Themen „Musik" und „Gymnastik" erörtert. Der durch seine Reigen-Aufführungen bekannt gewordene Schweizer Komponist E. Jacques-Dalcroze („Rhythmische Gymnastik" [deutsch], Neuchatel, 1907) tritt für eine enge Wechselwirkung von Singen und Tanzen ein. (Vgl. die kunstpädagogische Zeitschr. „Kind und Kunst" November 1905.)

[1]) S. den Nachklang bei Shakespeare in dessen „Kaufmann von Venedig": „Der Mann, der nicht Musik hat in sich selbst, den nicht der Einklang süßer Töne rührt, taugt zu Verrat, zu Räuberei und Tücken . . . Trau keinem solchen . . ." Vgl. übrigens den Aufsatz „Shakespeare und die Musik in seinen Dramen" von C. Witting, „Neue Mus.-Ztg.", Nr. 9/10, 1905.

in dem speziellen Sinne der Pflege der Musik als Sonderkunst." [1])

Römer.

Davon ist nun bei den Römern weder vor noch nach der Einkehr griechischer Sitten eine Spur zu finden. Wohl gehört auch in Rom von Anbeginn die Musik zum Kultus (Götterdienst, Leichenbestattungen), aber nicht — zum Unterricht wie bei den Griechen.

Von diesen später lediglich in der Eigenschaft als Reizmittel übernommen, sinkt die Tonkunst zur Sklavin an der Tafel der Ueppigkeit herab. Sie wird, nie um ihrer selbst, nie um des innewohnenden Gehaltes willen gepflegt, zum Luxusgegenstand im schlimmsten Sinne. Weit mehr als ehedem in Babylon und Ninive ist sie zum bloßen Sinnenkitzel da. Bei den Bacchanalien gilt „Musik als Lärm". Gewiß hat sich auch in Rom eine Art Musikleben, wenn man es so nennen will, entfaltet,[2]) aber es ruhte mehr minder in den Händen griechischer Sklaven. Und daß schließlich ein Kaiser Nero auf Kunstreisen öffentlich „konzertiert", ihm selbst und der Musik zum Gespött, ist ein fatales Charakteristikon römischer Musikübung.

Abhängigkeit von Griechenland.

Die Zeit der römischen Weltherrschaft (184 v. Chr. bis 363 n. Chr.) ist nicht auch eine Zeit der Herrschaft über die Tonkunst. Diese wird aus Griechenland gleich einer Ware importiert.

„Griechische Schauspielertruppen und griechische Auleten und Kitharisten erschienen in Rom, und wie die ganze Bildung der Römer nur einen griechischen Anstrich annahm, so ging vor allem die Musikübung ganz und gar in die Hände von Griechen über. Um die Anfänge einer römischen Musikliteratur, so gering dieselben auch gewesen sein mögen, war es damit geschehen, und fortan ist Rom wie Alexandria nur eine Stätte, wo die Denkmäler der klassischen Zeit des Griechentums bewundert, bewahrt und nachgebildet werden" (Riemann, cit.). Verwunderlich allerdings, wenn wir an die fruchtbare Aufnahme und Umgestaltung der griechischen Stilgattungen, an deren prunkvolle Verschmelzung in der römischen bildenden Kunst denken. Welch' pompöse Wirkung der römischen Architektonik!

Die Tonkunst entwickelte sich hier vor allem nicht Hand in Hand mit der Poesie. Die Römer haben keinen Vergil, keinen Horaz in der Musik.

---

[1]) Vgl. schließlich auch R. G. Kiesewetter, Ueber die Musik der neueren Griechen nebst freien Gedanken über altägyptische und altgriechische Musik. Mit 8 lithogr. Tafeln. 1838.

[2]) S. das reichliche Material, das Svoboda in seiner „Gesch. d. Musik" (I., S. 251—283) sehr unterhaltsam zusammengetragen hat. Nur die Behauptung (S. 270), die Musik habe bei den großen römischen Volksfesten (circensischen Spielen) eine „größere Rolle als bei den hellenischen" gespielt, ist entschieden ein Lapsus.

Quintus Horatius Flaccus, der die Hauptblüte römischer Lyrik verkörpert (65—8 v. Chr), klagt darüber, daß mehr gelärmt, als musiziert werde. Das ist unter Augustus, im goldenen Zeitalter der römischen Literatur! Auch das chorische Element im Drama [1]) — die prosaischen Römer liebten die Tragödie nicht sehr — spielt keine besondere Rolle. Von irgend einem selbständigen Tonsystem kann nach all dem keine Rede sein. Als Notenzeichen dienten auch den Römern die Hauptbuchstaben.

Instrumente.

Einfuhrware sind so ziemlich auch die meisten Instrumente gewesen. Lyra und Kithara der Griechen, das Nebel der Hebräer grüßen uns zuerst als alte Bekannte. Die Tibia ist eine Verwandte des Aulos. Der Hirte bläst die Fistula. Eigentümlich sind den Römern allein die volltönenden militärischen Rufinstrumente aus Metall, so Tuba (gerade Trompeten), Lituus (gekrümmte Zinken), und der Vorfahr unserer Posaune (Busaun), die Buccina (in der gewundenen Form und im Ton dem Helikon ähnlich). Diese Gruppe mag uns an ein Hauptmoment des römischen Charakters erinnern, — die kriegerische Größe . . .

Die ersten Christen.

Von der griechischen Etappe aus macht nun die Tonkunst sozusagen einen Sprung über die Römer hinweg zu den ersten Christen. Die Macht des Gesanges wirkte schon bei ihrem Gottesdienste. Der Apostel Paulus schreibt [2]): „Erbauet einander mit Psalmen, Hymnen und geistlichen Liedern." Welcher Art dieser Gesang der ersten Christen gewesen sei, wissen wir nicht mit Bestimmtheit; doch ist anzunehmen, daß die Juden-Christen den im Tempel gebräuchlichen Psalmengesang mit hebräischen Melodien zur Anwendung brachten,[3]) dagegen die Griechen-Christen bei ihrem Absehen vor allem Heidnischen von der griechischen Musik wohl Ton und Regel, aber nicht den Geist, nicht die Melodie entlehnten, vielmehr diese Musik mit neuem In-

[1]) Livius Andronikus (um 240 v. Chr.) führte das griechische Drama ein. Die Volkskomödie fand in Plautus (254—184) ihren Hauptvertreter.

[2]) An die Kolosser 3, 16. (Lehrtätigkeit Pauli 38—58.)

[3]) Daß unsere heutigen Psalmtöne (musikalische Formeln, nach denen die Psalmen gesungen werden; es gibt deren nach der Zahl der Tonarten 8 und einen sog. fremden oder Hirten-Ton [tonus peregrinus] zu dem Psalme: In exitu Israel de Aegypto) aus jener Zeit stammen, somit bis in das Salomonische Zeitalter zurückgeführt werden könnten, ist eine unerwiesene Vermutung. Erinnert sei hier, wie Christus selbst nach dem hl. Abendmahl mit seinen Jüngern einen Lobgesang anstimmte (Matth. 26, 30).

halte ausstatteten und sich auf das diatonische Tongeschlecht beschränkten, weil ihnen das chromatische und enharmonische zu leidenschaftlich erschien.

Bestimmt wissen wir, daß die ersten Christen keine Instrumente bei dem Gottesdienste gebrauchten.

Der jüngere Plinius[1]) schreibt an Kaiser Trajan, „daß sie an gewissen Tagen vor Sonnenaufgang zusammenkommen und Christo, gleichwie einem Gotte, einen Wechselgesang singen". Chrysostomus (347—407) bemerkt zum 150. Psalm: „David brauchte die Zither mit leblosen Saiten, die Kirche aber braucht eine Zither, deren Saiten lebendig sind; unsere Zungen sind die Saiten." Der Kirchenvater Clemens von Alexandria, der älteste christliche Dichter († 220), aber äußert sich: „Wir gebrauchen ein einziges Instrument: das Wort des Friedens, mit dem wir Gott verehren, nicht aber das alte Psalterium, die Pauken, Trompeten und Flöten." (Paedag. 2, 4.) Und er verbietet seiner Gemeinde, sich beim Kirchengesange chromatischer Tonfolgen zu bedienen (s. ob.). Wechselgesang.

So entsproß dem Boden altgriechischer Tonkunst der Gesang der griechisch-katholischen Kirche, die byzantinische Musik. In diesen Gesängen lebt das griechische Musiksystem wieder auf, wenngleich nur in einfachster Diatonik.[2]) Der griechische Kirchenvater Bischof Basilius d. Gr. († 379) und Athanasius, Bischof von Alexandria († 373), hoben den griechischen Kirchengesang, der seine Fortentwickelung in der abendländischen Kirche nehmen sollte. Eine Weiterentwickelung der byzantinischen Musik als solcher gab es nicht. Als Ordner der griechisch-katholischen Liturgie und Reformator der byzantinischen Notenschrift (vgl. später unter Neumen) gilt der hl Johannes Damascenus (um 700—760), der älteste Dogmatiker der griechischen Kirche. Byzantinische Musik.

Gesungen wurde teils von Einzelnen, teils vom ganzen Volke.

Der Schriftsteller Eusebius, der „Vater der Kirchengeschichte" († 340) berichtet „wie sich einer aus der Mitte erhebt und einen Psalm in sittsamer Manier singt, und wie dem Vorsänger eines Verses die ganze Menge antwortet". In ähnlicher Weise schreiben die „aposto-

---

[1]) S. die „Epistolae" dieses römischen Schriftstellers (62 bis ca. 110) 10, 93. (Deutsch von Klußmann und Binder, 1869.)

[2]) Mit der Entzifferung der byzantinischen Notenschrift befaßt sich O. Fleischer in seinen Neumenstudien, III. Teil (1904). S. Riemann. Lex. Vgl. ferner Reimann, „Zur Gesch. u. Theorie d. byzantin. Musik" (1889, Leipzig), Gaisser, „Le système musical de l'église greque" (1901), dann Widor, „La musique grecque et les chants de l'église latine" (Revue de Deux Mondes, 1895) und P. Aubry, Le rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des églises chretiennes au moyen-âge (1903).

lischen Konstitutionen" (3. Jahrh.) vor, daß das Volk sowohl beim heil. Meßopfer als auch beim Officium der Laudes und Vesper, nachdem ein Sänger einen Psalm gesungen, am Ende in den Gesang einfalle und auf das vom Diakon Gesprochene (Rezitierte) mit Kyrie eleison antworte.

Griechische und römische Kirche.

Papst Sylvester (314—335) hat diesen Brauch sowohl für die Meßliturgie als das kanonische Stundengebet aus dem Griechischen, oder besser gesagt, aus dem während der drei ersten Jahrhunderte auf dem ganzen Erdenrund gleichmäßig beobachteten Ritus der Gesamtkirche in den römischen herübergenommen.[1])

Das Konzil von Laodicea (367) verbot den Gemeindegesang. Um die Normen des Kirchengesanges der Nachwelt zu überliefern und Kirchensänger heranzubilden, errichteten Papst Sylvester und

---

[1]) Aus den ersten Zeiten datiert bereits das Singen des Sanctus (Isaias 6, 3; Apoc. 4, 8), denn Papst Sixtus I. (c. 116—125) bestätigte diesen Gebrauch. Sein Nachfolger, Telesphorus (c. 125 bis 136) ordnete an, daß der Hymnus angelicus „Gloria in excelsis Deo" (Luc. 2, 14), bei den Griechen die große Doxologie genannt, auch in der Christnacht gesungen werden solle (Liber pontificalis). Die apostolischen Konstitutionen enthalten (lib. VII, cap. 48) einen Hymnus im Morgengebet, der mit dem Gloria vielfach aufs Wort übereinstimmt. Man vermutet, der heil. Hilarius von Poitiers (c. 320 bis 366), Kirchenvater und Kirchenlehrer, habe diesen Hymnus in seinem Exil kennen gelernt und ihn nach seiner Rückkehr aus demselben (360) nach Gallien mitgebracht. Um ihn dort einzuführen, habe er das griechische Original frei ins Lateinische übersetzt. Das Credo wurde um das Jahr 490 zur Meßfeier gesungen Der Gebrauch ging von da nach Spanien und ins Frankenland über. Seine definitive Aufnahme in die römische Liturgie erfolgte im Jahre 1014. Bruno von Reichenau († 1048) erzählt als Augenzeuge, daß Kaiser Heinrich II. (1002—1024) den Papst Benedikt VIII. (1012—1024) hierzu bewogen habe (J. P. Migne, Patrol. ser. lat. t. CXLII, p. 1060). Das letzte Glied des „Ordinarium Missae", das Agnus Dei, (Joh. I, 29), wurde vom Papste Sergius I. (687—701) in die römische Meßliturgie eingeführt mit der Bestimmung, daß es vom Klerus und Volke zu singen sei (Lib. pontif.). Da aber der Gebrauch des Agnus Dei bereits in den Rubriken des gregorianischen Sakramentars vorgeschrieben war, so vermutet man, es sei damals nur vom Klerus, d. h. von der schola cantorum gesungen worden, wie es auch nach Sergius wiederum üblich wurde (Ord. Rom. 1, n. 19; 2, n. 13; 3, n. 16). Der ambrosianische Ritus hat das Agnus Dei nur in den Seelenmessen. Seit dem 11. Jahrhundert lautet die dritte Bitte: „dona nobis pacem", wahrscheinlich aus Anlaß von Kriegsunruhen, oder um dem Agnus Dei eine nähere Beziehung zum Friedenskuß, mit dessen Erteilung es wohl zusammenfiel, zu geben.

sein Nachfolger Hilarius die ersten Singschulen. Jener die Schola cantorum[1]) zu Rom.

Die ersten Sing-schulen.

Und nun erst tritt die Musik als Tonkunst in unserem Sinne aus ihrer Kindheit heraus, vorerst noch unter dem Schutze der Kirche.[2])

---

[1]) Der Name erhielt sich noch bis ins 15. Jahrhundert. Die gegenwärtig zu Paris bestehende Scola cantorum (begründet 1894 durch Bordes, d'Indy und Guilmant) ist eine Musikhochschule, an der sich alle Instrumentalisten, Sänger und Theoretiker am gregorianischen Gesange (s. Abschnitt 3) beteiligen müssen. Sie war ursprünglich unter dem Titel „École de chant liturgique et de Musique religieuse" als Schule des liturgischen Gesanges gedacht.

[2]) Vgl. den Essay „L'art Grégorien, les origines premières" von A. Gastoué in den von der Pariser Scola cantorum veröffentlichten „Mémoires de Musicologie Sacrée", Paris, 1900; ferner „Ursprung und Entwickelung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters", 2. Aufl. 1901, des I. Teils der „Einführung in die gregorianischen Melodien", 1895, von Peter Wagner (s. Anm. 3, S. 57).

II. Mittelalter. Von Ambrosius zu Palestrina.

4.—16. Jahrhundert.

3. Ambrosius und Gregor der Große.

(Der Gregorianische Choral. — Neumen. — Kirchentöne.)

Fortwirken der griechischen Musikkultur.

Wohl ist es richtig: während die Werke der griechischen und römischen Dichter, Geschichtsschreiber, Rechtslehrer und Philosophen noch heute auf unseren Gymnasien und Universitäten den Geist der studierenden Jugend nähren und schärfen; während ferner die Werke der griechischen und römischen Skulptur, Architektur und Gemmenschneidekunst fortgesetzt Bewunderung erregen und Nachahmung finden: ist uns von griechischer und römischer Musik fast nichts erhalten, und das Wenige, das wir besitzen, hält keinen Vergleich aus mit den Emanationen der übrigen Künste und Wissenschaften des klassischen Altertums. Indessen, ebensowenig als der alles mit sich reißende Strom der wandernden Völkerscharen (375 n. Chr.) über die Errungenschaften der griechischen Kultur ganz hinwegzustürmen vermochte,[1]) so wenig konnte sich auch das junge Christentum, selbst nach seiner Einführung als Staatsreligion durch Kaiser Constantin d. Gr. (333 n. Chr.), der innerlich fortwirkenden Macht der

---

[1]) Aus der Zeit der Völkerflut ragt der Name des kunstverständigen Herrschers der Goten, Theodorich († 520 n. Chr.) auch in die Musikgeschichte hinein. Ihn bat der Frankenkönig Chlodwig um Entsendung eines Kitharöden, damit dieser die italienische Gesangskunst in sein Land einführe. An Theodorichs Hofe lebten die Musikschriftsteller Cassiodorus († um 580) und Boetius († 524, seiner wurde bereits oben gedacht), die dem Mittelalter die antike Musiktheorie in erster Linie vermittelten.

griechischen Musikkultur wie der griechischen Bildung überhaupt entziehen.

Treffend weist da Langhans[1]) auf das Widerspiel hin: „wie sich Griechenland im Kindheitsstadium seiner künstlerischen Entwickelung aufs engste an Aegypten angeschlossen, so lehnt sich jetzt die frühchristliche Kultur an die der Griechen an. Auch in dieser Epoche ist es die bildende Kunst, die uns den sicheren Beweis für die Abhängigkeit des jüngeren vom älteren Kulturvolke liefert. Die Malereien der römischen Katakomben, in denen die ersten Christen sich zu gottesdienstlichen Zwecken versammelten, zeigen durchweg die bekannten Figuren und Situationen der antiken Mythologie und Sage zur Darstellung biblischer Vorgänge verwendet".[2])

Der innige Zusammenhang beider Musikkulturen aber tritt nun im weiteren Verlaufe der Entwickelung immer klarer zutage. Der Kirchengesang, wie wir ihn bereits kennen lernten, nimmt einen bedeutenden Aufschwung durch Ambrosius, Bischof von Mailand. Ambrosius.

Dieser berühmte Kirchenlehrer (geb. um 340) studierte in Rom, zeichnete sich als Redner und Philosoph aus und wurde später Statthalter mehrerer Provinzen. Als solcher kam er nach Mailand, um dort einen bei der Bischofswahl infolge von arianischen Agitationen ausgebrochenen Aufruhr zu dämpfen. Hier wurde er vom Volke einstimmig zum Bischof ausgerufen. Dem großen Talente und der unausgesetzten Tätigkeit dieses außerordentlichen Mannes hat auch die kirchliche Tonkunst vieles zu danken.

Er war es, der aus der byzantinischen Kirche in die abendländische den Halleluja- und den Antiphonien-Gesang (abwechselnder Gesang zwischen zwei Chören) einführte. Auch dichtete er viele Hymnen. Von diesen werden noch heute gesungen: „Splendor paternae gloriae" und „O lux beata trinitas". Sein Ruhm als Hymnendichter war so groß, daß man ihm viele andere Hymnen, die mit den seinigen gleiches Versmaß hatten, zuschrieb. Der sogenannte „Ambrosianische Lobgesang" (Te Deum laudamus) ist nicht von ihm verfaßt.[3]) Eine rührende Legende

---

[1]) „Die Musikgeschichte in 12 Vorträgen." 2. Aufl. Leipzig, F. E. C. Leuckarts Verlag. 1879.

[2]) „Orpheus, die wilden Tiere zähmend, wird hier durch geringe Modifizierung zum Daniel in der Löwengrube; der bocktragende Hermes zum guten Hirten, der das verlorene Lamm heimträgt; Jonas und der Wallfisch sind kaum von Arion und dem Delphin zu unterscheiden." (cit.)

[3]) Vgl. Heinr. Bone, Das Te Deum. Frankfurt a. M. 1881. Peter Busch, Theologische und historische Betrachtung des Te Deum laudamus oder uralten Lobgesangs der Kirchen: Herr Gott dich loben wir. Hannover, 1735 (Dr. W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. Freiburg, I. Bd. 1886. S. 41,

läßt diesen Gesang in der Osternacht 387 entstehen, in welcher der heil. Augustinus getauft wurde. Wie auf Eingebung des heil. Geistes, erzählt sie, habe Ambrosius diesen Gesang nach der Taufe angestimmt und Augustinus ihn fortgesetzt. Und so sangen sie Vers um Vers bis zum Ende dieser erhabenen Improvisation ... Wem wir den Hymnus zu verdanken haben, ist unerwiesen. Lange Zeit hießen alle kirchlichen Hymnen „ambrosianische Lieder". Die ambrosianische Sangesweise erfreute sich großen Beifalls und verbreitete sich durch viele Länder. Sie ist es auch, von welcher der heil. Augustinus in seinen „Bekenntnissen" sagt: „Wie viel habe ich geweint bei deinen Hymnen und Liedern! Wie ward ich gerührt, wenn deine Kirche von lieblichem Gesang erschallte! Jene Töne träufelten in meine Ohren und mit ihnen ward deine Wahrheit in mein Herz gegossen, also daß die Glut der Andacht in ihm aufloderte und meine Zähren flossen, und es ward mir wohl dabei." (Confess. lib. IX. cap. 6.)

Ueber den ambrosianischen-mailändischen Gesang war früher wenig bekannt. Seit P. Kienle O. S. B. (s. unten) die Melodien einer älteren Handschrift als mailändischen Choral erkannte, besitzen wir ein klares Bild über dessen Eigenart und sein Verhältnis zum sog. gregorianischen Choral. Er stimmt mit diesem im wesentlichen überein, hält sich aber oft einfacher, oft wiederum reicher als die gregorianischen Melodien. Beide gehen auf eine ältere gemeinsame Quelle zurück, wenn nicht der ambrosianische, der altrömische und der gregorianische nur eine Bearbeitung des ursprünglichen Chorals war. In Mailand, wo heute noch die Liturgie nach ambrosianischem Ritus gefeiert wird, wird auch noch der ambrosianische Choral gesungen — daß man schon zu Ambrosius Zeiten reiche Melodien besaß, unterliegt kaum mehr einem Zweifel.[1])

Einen großen Einfluß auf den Kirchengesang gewann der kunstsinnige Papst Gregor der Große[2]) (590—604).

Nr. 39, zitiert daselbst von beiden Abhandlungen unrichtige Titel. Die andere dort genannte Schrift erschien in Wolfenbüttel 1735, „Ausführliche Historie und Verteidigung des allgemeinen evangelischen Kirchenliedes ‚Erhalt uns Herr bei deinem Wort!'"). (K. Walter.) — Dr. H. A. Daniel, Thesaurus hymnologicus II. 276—300, Lipsiae 1844. III. 292, Lipsiae 1846. — Katholische Kirchenzeitung, Salzburg 1897, Nr. 19. (K. Walter.)

[1]) Nach persönlichen Mitteilungen von P. Raph. Molitor.

[2]) Unsere Angaben bezüglich der musikalischen Tätigkeit Gregors des Großen fußen auf der Lebensbeschreibung dieses Papstes von dem Benediktinermönche Johannes Diaconus (um 882). Sie wurden seit 1000 Jahren für wahr gehalten und finden sich daher in allen Handbüchern der Musikgeschichte. Neuerdings hat der berühmte Direktor des Konservatoriums zu Brüssel, Fr. Aug. Gevaert, in einer Broschüre („Der Ursprung des Römischen Kirchengesanges", deutsch von Dr. Hugo Riemann, Breitkopf & Härtel, 1891) die Sache bestritten. Er hält den Johannes Diaconus für unzuverlässig,

Er war (geb. 540) der Sohn einer reichen Senatorenfamlie in Rom und bekleidete bereits das Amt eines Prätors, als er plötzlich mit der Welt brach, seine Güter verkaufte, den Erlös unter die Armen verteilte und sich in ein Kloster zurückzog, wo er dem Studium oblag. Auch seine spätere Stellung als päpstlicher Legat bei dem Kaiser zu Konstantinopel zog ihn nicht von diesen Beschäftigungen ab. Zurückgekehrt, ging er als Missionar nach dem heidnischen England ab. Allein das römische Volk, dessen Liebling Gregor war, nötigte den Papst, ihn wieder zurückzurufen. Im Jahre 590 wurde Gregor von den Priestern und dem Volke einstimmig zum Papste gewählt. Gregor I.

Was dieser Riesengeist für die Kirche gewirkt, gehört nicht zum geringsten Teile dem liturgisch-musikalischen Gebiete an. Er unterwarf die römische Liturgie einer Neuordnung,[1]) die im wesentlichen heute noch besteht. Daran knüpfte sich naturgemäß eine durchgreifende Revision der liturgischen Gesänge. Zu diesem Zwecke sammelte und verbesserte er das Vorhandene und mehrte es wohl durch neue Arbeiten.

Dies gesammelte Material trug er in ein Buch, Anti- Antiphonar.

---

weil ihm mehrere Irrtümer, die allerdings nicht die strittige Frage betreffen, nachzuweisen sind, und meint, daß der Abschluß des Kirchengesanges nicht durch Gregor I, sondern erst um 700 unter besonderer Mitwirkung syrischer, von den Mohammedanern vertriebener Mönche, etwa unter Papst Gregor III. stattgefunden habe.

Gegenüber den von Gevaert ins Treffen geführten Tatsachen (vgl. deren Aufzählung in der vorigen Auflage dieses Buches) führt der Benediktiner D. H. Morin O. S. B. den Traditionsbeweis in ebenso ruhiger als gründlicher Weise in seiner Schrift: „Der Ursprung des gregorianischen Gesanges. Eine Antwort auf Gervaerts Abhandlung". Paderborn, 1892. — W. Brambach: „Gregorianisch. Bibliographische Lösung der Streitfrage über den Ursprung des gregorianischen Gesanges." Leipzig 1895. Ferner den S. 43, Anm. 2 zitierten Essay von Gastoué, „L'art Grégorien. Ses origines premières" (1900).

Uebrigens hatte im Jahre 1729 Georg von Eckhard schon Papst Gregor II. als Schöpfer des Kirchengesanges hingestellt. Die neueren Forschungen haben sich jedoch alle für Gregor I. entschieden, zumal für ihn nicht nur die gesamte mittelalterliche Traditon, sondern auch sehr alte positive Zeugnisse aus England, wohin Gregor seine Mönche mit einem Meß- und Gesangbuch entsendet hatte, und Italien einstimmig eintreten. Gevaerts Ansicht muß darum als veraltet gelten. Vgl. P. Johner, „Neue Schule des gregorianischen Chorals", G. Gietmann, „Die Wahrheit in der Gregorianischen Frage", 1904, und „St. Gregory and the Gregorian Music" by E. G. P. Wyatt. 1904, London.

[1]) Vergl. hier noch Cap. X.

phonarium, zusammen und legte es, wie die Legende erzählt, an einer Kette befestigt am Altare des heil. Petrus nieder, damit es als Norm für alle Zeiten dienen sollte. Welchen Wert Gregor I. auf den Gesang legte, geht aus zwei Tatsachen hervor: er gründete eine Sängerschule, überwies ihr reiche Einkünfte und unterrichtete darin selbst, oft vom Krankenbette aus. Einem gewissen Johannes versagte er die Priesterweihe, weil er des Gesanges nicht mächtig war.

Ob Gregor die Töne mit Buchstaben benannte, ist unerwiesen; er schrieb sie höchst wahrscheinlich mit Neumen: das sind Punkte, Häkchen, Striche und ähnliche Figuren, die bald einzelne Töne, bald ganze Tongruppen bezeichneten und etwa unserer stenographischen Schrift ähneln.[1]

Neumen.

Da die Sänger damals die Gesänge auswendig lernten, so dienten jene Neumen nur dazu, dem Gedächtnisse einen Anhalt zu geben, indem sie andeuteten, ob die Figur auf- oder abwärts gehen solle usw.

Ueber die Neumen sind seit etwa 1850 eingehende Studien betrieben worden (von Fétis, Nisard, Raillard, Lambillotte, Hermersdorf, Schlecht, Pothier, Mocquereau, Wagner, Fleischer, Houdard). Fast allgemein ist man mit Coussemaker der Ansicht, daß sie aus den lateinischen Akzenten abgeleitete Zeichen sind. Sie waren bis in das 16. Jahrhundert in Gebrauch, in manchen Handschriften sogar ohne Linien, selbst nachdem diese längst ausgebildet waren Früh schon schrieb man in manchen Gegenden die sog. Punktneumen, d. h. einfache Punkte, die neben-, nach und übereinander zu stehen kamen. In Deutschland gestalteten sich die ursprünglichen Akzentneumen zur gotischen Choralnotenschrift, Hufnagelschrift genannt, um. Das ᵽ ist eines ihrer Hauptzeichen. Demgegenüber steht die quadratische Gestalt der italienischen (römischen) Choralnote ▪ (nota quadrata, vgl. Anhang, Beilage 4).

Hufnagelschrift.

Kirchentöne.

Besondere Aufmerksamkeit erheischen die sog. Kirchentöne. Nach Ansicht späterer Autoren fügte Gregor den vier bisherigen Tonarten, die man die authentischen (ursprünglichen) nannte, vier plagale (Seitentöne) hinzu. Diese An-

[1]) Vergl. Anhang, Zeil. 3 und 4. In Faksimile findet man diese Zeichen vortrefflich dargestellt in: „Die Sängerschule St. Gallens“ von A. Schubiger. Einsiedeln, 1858. Daselbst und bei Ambros (II. Bd. der Musikgeschichte) findet man ferner die Namen dieser Zeichen genau angegeben und durch Uebertragung in unsere heutige Notenschrift verdeutlicht. Des Raumes wegen mußte hier Abstand davon genommen werden. Das Wort „Neuma“ stammt aus dem Griechischen und bedeutet soviel als Wink (Zeichen).

Ausführliches bei Pothier, Mélodies grégoriennes, deutsch von Kienle; in Peter Wagners, Neumenkunde, und am besten in der Paléographie musicale (s. u.).

nahme ist jedoch gänzlich haltlos. Möglicherweise gehört die theoretische Aufstellung und Unterscheidung der acht Kirchentonarten einer späteren Periode an, doch besaß das Antiphonar Gregors unzweifelhaft Melodien aller acht Tonarten. Die Grundtonarten nun bezeichnet die Theorie als authentische, die Nebentonarten als plagale. Diese wurden dadurch gebildet, daß man die vorhandenen Tonleitern in eine Quinte und Quarte zerlegte und letztere unter dem Grundtone beifügte, so daß sich also die plagale Tonleiter vom Grundtone aus nach oben bis zur Quinte, nach unten bis zur Quarte bewegte.

Ein Beispiel: Die authentische Tonart auf *D* zerlegte man in die Quinte *D E F G A* und in die Quarte *A H C D*. Diese fügte man unter dem Grundtone *D* an, so daß also Gesänge in dieser plagalen Tonart von *A—a* sich bewegten.

Zur Charakterisierung der beiden Tonarten diene folgendes. Der Grund- und Schlußton bildet gleichsam den Schwerpunkt, dem alle übrigen Töne zustreben, auf den sich alle beziehen. Da nun die authentische und die plagale Tonart denselben Finalton haben, ergibt sich naturgemäß, daß beide miteinander verwandt sind. Beachtet man ferner, daß die authentische Tonart vom Grundton bis zu dessen Oktave steigt, während die plagale sich um den Grundton als wie um eine Achse nach oben und unten bewegt, ergibt sich ebenso folgerichtig, daß jene etwas Festes und Bestimmtes, diese dagegen etwas Bewegliches als eigentümliches Unterscheidungsmerkmal an sich hat.

Im Grunde waren diese plagalen Tonarten schon zur Zeit des hl. Ambrosius vorhanden, nur wurden sie, wie oben bemerkt, nicht gezählt. Das tat erst Gregor. Notker (vgl. unt.) erwähnt nämlich in „De octo tonis“ (Gerbert, Scriptores I, 97), daß bei Ambrosius jede Skala oben bis zur None, unten aber bis zur Quinte sich erstreckte, also den Umfang einer authentischen und plagalen Skala noch überstieg.

Durch Hinzufügung der 4 Seitentöne ergaben sich nun folgende 8 Tonreihen oder Kirchentöne (Modi):

D E F G A H C D	Tonus I.	(dorisch)[1]
A H C **D** E F G A	Tonus II.	(hypo-dorisch)
E F G A H C D E	Tonus III.	(phrygisch)

[1]) Diese Bezeichnungen wurden erst später von Notker (830 bis 912) und Hucbald († um 840) gebraucht, stimmen aber bezüglich der Reihenfolge mit den griechischen wie ersichtlich nicht überein. Vgl. S. 23. Auch die ältere byzantinische Kirche unterschied acht Kirchentonarten, wenngleich in anderer Reihenfolge (von oben nach unten zählend, *G—g'* umfassend).

H C D E F G A H	Tonus IV.	(hypo-phrygisch)
F G A H C D E F	Tonus V.	(lydisch)
C D E F G A H C	Tonus VI.	(hypo-lydisch)
G A H C D E F G	Tonus VII.	(mixolydisch)
D E F G A H C D	Tonus VIII.	(hypo-mixolydisch).

Es waren somit die 1., 3., 5. und 7. Tonart authentisch, die 2., 4., 6. und 8. plagal. Die beiden ersten Tonarten hatten als Grundton *D*, die 3. und 4. *E*, die 5. und 6 *F* und die 7. und 8. *G*.

Charakteristik.

. Aehnlich wie seinerzeit bei den griechischen Tonarten finden wir auch hier ein Bestreben, die einzelnen Kirchentöne zu charakterisieren. So suchte u. a. der gelehrte Mönch Adam von Fulda, dem wir später noch begegnen, und nach ihm Kardinal Bona die Eigenschaften der acht Kirchentonarten zu erklären: es galten der 1. Ton als ernst, würdevoll, der 2. dumpf, klagend, der 3. voll Effekt und Festigkeit, der 4. ruhig, fromm-klagend, der 5. jubelnd, der 6. voll Andacht und Trauer, der 7. erhaben, der 8. ernst, erzählend.

Adam v. Fulda charakterisiert die einzelnen Toni in dem Verse (nach Uebersetzung aus dem Lateinischen):

„Jeglichem gilt der erste, nur Traurigen diene der zweite,
Heftig wirke der dritte, einnehmend, erhebend der vierte,
Fröhlichen biete den fünften, den sechsten in Sanfmut Bewährten,
Laß den siebten der Jugend, den letzten aber — den Weisen.“ [1])

Daraus mögen denn auch Beziehungen zwischen Inhalt und Tonart einzelner Choräle und Kirchenlieder resultieren.

Hier seien einige von Max Springer ausgewählte Choralsätze und Kirchenlieder angeführt, die die Eigenart und charakteristischen Melodiegänge der einzelnen Kirchentonarten in besonderer Weise erkennen lassen und fast in allen Gesangbüchern zu finden sind:

I. Ton: 1. „Veni sancte spiritus“, eine allgemein bekannte Pfingstsequenz (Codex v. St. Gallen), 13. Jahrhundert. 2. „Christ ist erstanden“, eines der schönsten und ältesten deutschen Kirchenlieder, in ganz Deutschland verbreitet, 12. Jahrhundert. — II. Ton: 1. Introitus „Terribilis est“, gregorianische Melodie, Solesmenser Graduale S. 69. 2. „Der Heiden Heiland komm herzu.“ Mainzer Kantual 1627. — III. Ton: 1. „Pangue lingua“, Hymnus von Thomas v. Aquin, Melodie vermutlich aus dem 13. Jahrhundert. 2. „Aus hartem Weh die Menschheit klagt.“ 16. Jahrhund. — IV. Ton: 1. „Media vita in morte sumus.“ Eines der berühmtesten lateinischen Lieder von Notker Balbulus gegen Ende des 9. Jahrhunderts (vgl.

[1]) Vgl. U. L. Kirnbergers Lehr- und Uebungsbuch des Gregor. Choralgesanges, Freising, 1878.

Abschnitt 4) gedichtet und komponiert. Schlachten- und Bußlied. 2. „O Haupt voll Blut und Wunden.“ Eine der ergreifendsten, innigsten Melodien aus dem 12. Jahrhundert. Joh. Seb. Bach bringt das Lied in mannigfacher Wiederholung und wundervoller Harmonisierung in der Matthäuspassion. — V. Ton: (Rein lydische deutsche Kirchenlieder bestehen nicht; selten sind auch rein hypolydische lateinische Gesänge. Der Ton h ist entweder vermieden oder in b alteriert.) 1. „Herr Jesus Christ, Marias Sohn.“ Aus dem „Seraph. Lustgarten“ 1635. 2. Introitus „Loquebar“, Gregor. Melodie. Solesm. Grad. S. 49. — VI. Ton: 1. „Requiem aeternam.“ Introitus aus der Totenmesse. Solesm. Grad. S. 130. 2. „Nun bitten wir den heil. Geist.“ 16. Jahrh. — VII. Ton: 1. „Asperges me.“ Greg. Melodie. Solesm. Grad. S. 1. 2. „Freu dich du ganze Christenheit.“ 15. Jahrh. — VIII. Ton: 1. „Veni creator spiritus.“ Hymnus a. d. 7. Jahrh. 2. „Gelobet seist du, Jesus Christ.“ 14. Jahrh. — Beispiele für den Tonus mixtus: 1. und II. Ton: „Victimae paschali laudes“, Ostersequenz, 10.—11. Jahrh., von großer Bedeutung für den deutschen Volksgesang wie für die kirchendramatischen Spiele. Solesm. Grad. S. 217. — — III. und IV. Ton: „Te Deum laudamus.“ Eine der ältesten Choralmelodien. Solesm. Grad. 69. — VII. und VIII. Ton: „Lauda Sion salvatorem.“ Fronleichnamssequenz. Komponiert von Adam v. St. Victor. 12. Jahrh. Solesm. Grad. 288.

Zu diesen acht Kirchentönen traten später noch die authentischen und plagalen auf A und C:

A H C D E F G A	Tonus IX.	(äolisch)
E F G **A** H C D E	Tonus X.	(hypo-äolisch)
C D E F G A H C	Tonus XI.	(ionisch)
G A H **C** D E F G	Tonus XII.	(hypo-ionisch).

Diese Kirchentöne wurden bei dem Chorale nicht allgemein gezählt; aber angewendet, indem man die äolische Tonart auf *D* und die ionische Tonart auf *F* transponierte. Hierbei benützte man ein wesentliches *b*, um die Lage der halben Töne zu regeln. Die transponierte äolische Tonart lautete demnach:

D E⌒F G A⌒B C D.

Diese beiden Tonarten sind bedeutsam für die moderne Musik: sie entsprechen unseren modernen Dur und Moll.

Manche nehmen vierzehn Kirchentöne an, indem sie die beiden Reihen auf H mitzählen. Die meisten Theoretiker sehen jedoch davon ab, weil der Ton über A veränderlich war.

Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei hier ausdrücklich bemerkt, daß man früher unser heutiges *H* nicht *H*, sondern *B* nannte, weil man für die tiefste Tonleiter, die hypodorische (*A*—*a*), die ersten sieben Buchstaben des Alphabets benutzte. Der über *A* liegende Ton wurde aber bald als Ganzton, bald als Halbton gebraucht und dann

mit *B* quadratum (□ durum, durch flüchtiges Schreiben später zu ♮, ♯ geworden) oder mit *B* rotundum (♭ molle) bezeichnet. [Zuerst bei dem Musikschriftsteller Odo v. Clugny († 942, Abt), bei dem auch zuerst das griechische *Γ* (Gamma, unser *G*) als Bezeichnung für das große *G*, den tiefsten Ton des Kirchentonsystems (unter *A*), erscheint, um den das griechische System bereichert wurde. Da dieser Ton bis nach 1400 die unterste Grenze der Skala blieb, wurde diese (bis *e''*) nach ihm benannt. Die Franzosen nennen daher auch heute die Tonleiter gamme.] Späterer Zeit ließ man diese Bezeichnung fallen, nannte den Halbton *B*, und wählte für den Ganzton den 8. Buchstaben des Alphabets, also *H*.[1]) Wir glauben aber in umstehender Tonreihe unsere heutige Bezeichnung anwenden zu müssen, um weniger eingeweihten Lesern die Sache klar zu machen.

Nur die Theorie bediente sich der Buchstabentonschrift. Die Praxis hingegen hielt sich beim Kirchengesange an die Neumennotierung.

Unsere heutigen Tonarten (Dur und Moll) erkennen wir bald an der Vorzeichnung, am Anfangs- und Schlußakkorde, wie an dem ganzen Fortschritte der Melodie. Woran aber soll man die alten Tonarten erkennen? Da gibt es in der Regel keine Vorzeichnung, der Schlußton überdies kann zwei Tonarten angehören und ist zuweilen sogar unregelmäßig. Als Erkennungszeichen dienen hier:

Erkennungszeichen.

1. Der Final- oder Schlußton. Er ist, wie bereits erwähnt, bei der 1. und 2. Tonart *D*, bei der 3. und 4. *E*, bei der 5. und 6. *F*, bei der 7. und 8. *G*. — Einen unregelmäßigen Schluß auf der Quinte der Tonart nennt man Confinal-Ton.

2. Die Lage der halben Töne im Verhältnis zum Schlußton.

Dominante.

3. Die Dominante oder der herrschende Ton. Das ist jener Ton, der am häufigsten gebraucht wird, um den sich die übrigen Töne gruppieren und über dem der Text des Psalmengesanges rezitiert wird. Als Regel gilt, daß bei den authentischen Tonarten die Quinte, bei plagalen aber die Terz unter der gedachten Quinte die Dominante bildet. Da jedoch das *B* bald als *b*-quadratum (*h*), bald als *b*-rotundum (♭) gebraucht wurde, also veränderlich war, so nahm man statt seiner die höhere Stufe *C*, und die Dominante der plagalen

[1]) Das ist gewiß etwas inkonsequent, und darum der Vorschlag Ferd. Hillers: den Ganzton B und den Halbton Bes zu nennen, beachtenswert.

Tonart richtete sich danach; sie war also z. B. in der 4. Tonart nicht *g*, sondern *a*. Die Dominanten der 8 Kirchentonarten sind demnach: I. Ton, Dominante *A*; II. Ton, Dom. *F*; III. Ton, Dom. *C*; IV. Ton, Dom. *A*; V. Ton, Dom. *C*; VI. Ton, Dom. *A*; VII. Ton, Dom. *D*; VIII. Ton, Dom. *C*.

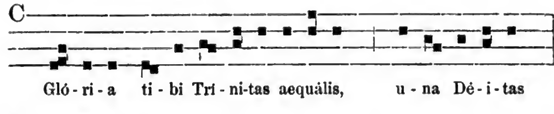
Unter gemeinschaftlicher Dominante versteht man einen Ton (meist *a* oder *b*), auf den, weil er sowohl vom Baß als vom Tenor bequem gesungen werden kann, bei Ausführung der Gesänge alle Dominanten transponiert werden können. Nimmt man als Dominante z. B. *a*, dann bleibt die 1. Tonart unverändert, weil die Dominante ohnehin *a* ist; die 2. Tonart, deren Dominante *f* ist, wurde um eine große Terz höher angestimmt; in gleicher Weise wurde die 3., 5. und 8. Tonart um eine kleine Terz, die 7. Tonart um eine Quarte tiefer transponiert, weil die Dominante im ersten Falle *c*, im zweiten Falle *d* ist.

4. Der Ambitus oder Umfang. Reichte die Melodie vom Grundton bis zu dessen Oktave, nannte man den Ton „perfekt" (vollständig); erreichte sie die Oktave nicht, hieß sie „imperfekt" (unvollständig); überstieg sie die Oktave nach unten oder oben um einen Ton, erhielt sie die Bezeichnung „plusquamperfekt" (übervollständig). Zuweilen, beispielsweise im „Dies irae", ist die authentische Tonart mit der plagalen verbunden, d. h. die Melodie reicht von *D*—*d* und unter *D* abwärts bis *A*; man bezeichnete das mit „tonus mixtus" (gemischter Ton; s. S. 51). Es ist leicht einzusehen, dass durch den Umfang der Melodie, durch die Dominante und den Schlußton die Tonart eines Tonstückes bestimmt werden kann. Da jedoch der Bau der Melodie zuweilen unregelmäßig ist, hat man endlich auch **Ambitus.**

5. stereotype Tonverbindungen, Reperkussionen (Wiederschläge) genannt, zu beachten. Sie bestehen vorzugsweise aus gewissen Verbindungen des Grundtons mit der Dominante des Haupt- und Seitentons; in der 1. Tonart also aus der Verbindung von *d*—*a*, *d*—*f*; in der 2. Tonart von *d*—*f* und *d*—*a* usw. **Reperkussion.**

Versuchen wir, die Tonart der beiden folgenden Choralmelodien, die wir zuerst in der charakteristischen Choralnotenschrift wiedergeben, zu bestimmen.

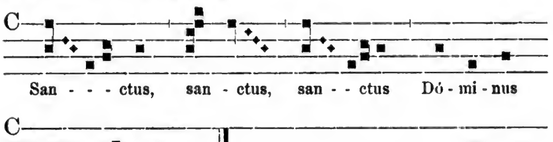

1. *Solesmenser Antiphonale* S. 370.
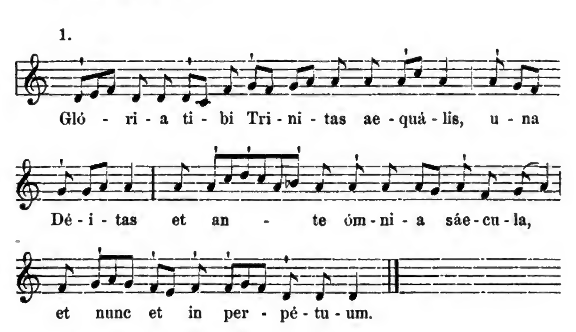




et an - te óm -ni - a sáe - cu - la, et nunc et in per-pé-tu-um.
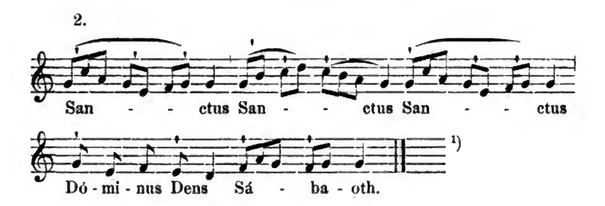
2. *Aus der Messe IV* (*Cunctipotens Genitor Deus*). Kyriale der neu erschienenen Editio Vaticana.







2.



Die erste Melodie hat zum Finaltone *D*, gehört also zur ersten oder zweiten Tonart. Sie bewegt sich vom unteren *D* bis zum oberen *D*, während unter *D* sich nur der Ton *C* vorfindet. Es ist mithin der übervollständige Ambitus der ersten oder dorischen Tonart. Zu gleichem Resultate gelangen wir, wenn die Dominante in Betracht gezogen wird. Der Ton, der am häufigsten vorkommt, um den sich die anderen Töne gruppieren, ist *A*, also die Dominante der ersten Tonart.

Die zweite Melodie hat *G* zum Finaltone, gehört also der 7. oder 8. Tonart an. Sie bewegt sich nach oben von *G—D*, nach unten ebenfalls von *G—D*; es ist also der perfekte Ambitus der plagalen 8. oder der hypo-mixolydischen Tonart. *C* ist offenbar der am häufigsten vorkommende Ton, also die Dominante, welche dem 8. Tone eignet. Ebenso spricht für den 8. Ton die Tonverbindung (Reperkussion) *G—C* am Anfange der Melodie.

In der byzantinischen Notenschrift galten als Erkennungszeichen für die Tonart eines Kirchengesanges die sog. Martyrien, die den Tonbuchstaben beigefügt wurden: δ = dorisch, λ = lydisch usw. (vgl. Riemann, „Die Martyriai der byzantinischen liturgischen Notation" im Sitzungsber. der Münch. Akad. d. Wiss. 1882, II. 1).

Man unterscheidet bei den liturgischen Gesängen zwei Gattungen: Accentus und Concentus. Zum Accentus rechnet man den Epistel-, Evangelien- und Kapitelton, das Pater noster, die Präfation und die Psalmtöne. Das Charakteristische des Accentus ist, daß seine Gesänge sich auf wenige Töne beschränken, meist auf einem Ton rezitiert werden und nur am Schlusse oder bei den Interpunktionszeichen eine kleine Beugung der Melodie haben. Der Concentus begreift alle Gesänge in sich, die einen größeren Stimmumfang und eine reich entwickelte Melodie haben. Hierher gehören die Hymnen (Lobgesänge schlichterer Faktur) und die ihnen verwandten Sequenzen

Accentus.

Concentus.

[1]) In die moderne Notation übertragen und mit rhythmischen Vortragszeichen versehen von Max Springer.

(s. darüber Cap. X), das Hallelujah (der aus dem hebräischen Tempelgesang herübergenommene, die Lobpsalmen beschließende Jubelruf, bedeutend „Lobet den Herrn") mit seinen Jubilationen (langen melodischen Tonreihen) auf der Schlußsilbe. Diese Jubilationen, so am Schlusse des Hallelujah bei dem Graduale und bei dem Deo gratias nannte man auch „Neumen", welcher Ausdruck wohl zu unterscheiden ist von dem gleichlautenden bei der alten Notenschrift. (Dem Antiphonar im Sinne der Sammlung der antiphonen Gesänge der Messe [Introitus, Offertorium, Communio] stand, nebenbei bemerkt, das Graduale oder Responsoriale gegenüber, die solistischen Responsorialgesänge, Hallelujah und Traktus enthaltend.)

Man nennt auch wohl den Priestergesang Accentus, den Chorgesang Concentus.

Diese Gesänge führen noch verschiedene andere Namen. Zunächst nennt man sie gregorianische Choräle; doch begreift man darunter im weiteren Sinne selbst solche liturgischen Gesänge, die nachweislich nach Gregors Zeitalter entstanden. Cantus Romanus heißen sie, weil die römischen Päpste und Sänger sich um ihre Ausbreitung verdient machten und weil der gregorianische Choral seit jeher als ein Teil der römischen Liturgie angesehen wurde. Cantus firmus (fester Gesang) wurden sie genannt, als man anfing, sie kontrapunktisch mit anderen Stimmen zu umweben; etwa so, wie es heute mit den deutschen Melodien bei den Choralfigurationen für Orgel geschieht. Der Ausdruck Cantus planus, franz. Plain-chant (ebenmäßiger Gesang) schreibt sich nach R. Schlecht[1]) ebenfalls aus jener Zeit her, indem bei den kontrapunktischen Arbeiten der Choral jedesmal in gleichlangen Noten erscheint. Dieser Umstand hat zu dem Mißverständnisse Anlaß gegeben, als wäre der gregorianische Choral seitdem in gleichlangen Tönen vorgetragen worden. Das widerspricht jedoch aller Tradition und der gegenwärtigen Praxis. Er besteht im Gegenteil aus langen und kurzen Tönen, indessen die Noten, abstrakt als Zeichen betrachtet, untereinander keine Verschiedenheit der Zeitdauer aufweisen. Fern aller Monotonie fußt der Rhythmus des Choralgesanges auf der tadellosen Deklamation des lateinischen Textes. Dessen Metrum bestimmt den Wert der Noten und bringt Leben und Bewegung in den Vortrag.

Gregorianischer Choral.

Cantus planus.

Der gregorianische Gesang ist die eigentlich

[1]) Geschichte der Kirchenmusik. Regensburg 1871, Coppenrath.

liturgische Musik der katholischen Kirche. Für seinen Wert zeugt schon der Umstand, daß er sich über tausend Jahre erhalten konnte, „denn was in dieser Weise die Zeiten überdauert, muß einen unvergänglichen Wert in sich haben“.[1]) Der gregorianische Choral ist in der Tat ein in sich abgeschlossenes Ganze, das dem Palestrinastile und der modernen Musik ebenbürtig zur Seite steht.[2]) Er wird auch nie seine Wirkung verfehlen, wenn man ihn mit richtiger Sprach- und Tonbildung, mit guter Betonung und mit warmem Gefühle, d. h. künstlerisch vorträgt.[3]) Es offenbart

Bedeutung des gregorianischen Chorals.

[1]) Forkel, in seiner Geschichte.

[2]) Pius X. hat in seinem Aufsehen erregenden „Motu proprio“ (erflossen am Cäcilentage 1903, s. die Uebersetzung in der „Gregorianischen Rundschau“), betreffend die schon von seinen Vorgängern und von allen interessierten Kreisen erstrebte notwendige Reform der Kirchenmusik, nachdrücklich betont, daß der gregorianische Choral die einzig wahre und authentische Musik der katholischen Kirche sei, die sich Hand in Hand mit der Liturgie selbst entwickelte, und die in ihrer ursprünglichen Reinheit wiederherzustellen allenthalben zu pflegen ist. Die nächste Bedeutung für die Liturgie spricht der Papst dem Palestrinastil, dem polyphonen a-capella-Stil des 16. Jahrhunderts zu. Da die Kirche jedoch immer auch den Fortschritt der Künste anerkannt und gefördert habe, wenn auch immer innerhalb der Grenzen der Liturgie, erklärt Pius X. auch jene Werke der modernen Musik in der Kirche für zulässig, „die an Güte, Ernst und Würde nichts vermissen lassen, und in keinem Stücke gegen den Geist der liturgischen Feier verstoßen“. Ausgeschlossen wird nur die Musik theatralischen und virtuosen Stils, ebenso jedes nicht in den erhabenen Rahmen passende Instrument (Klavier, Trommel, Becken, Glockenspiel). Auch das Heranziehen von Frauenstimmen bei der liturgischen Musik ist verboten. Dies vielleicht der einzige Punkt jenes von hoher künstlerischer Einsicht zeugenden „motu proprio“, über den sich streiten läßt. Vgl. die treffliche Abhandlung „Das ‚motu proprio‘ Pius X.“ von Anton Seydler, im Musikbuch aus Oesterreich, 1905.

[3]) S. die Choralschulen von Dr. Fr. Xav. Haberl („Magister choralis“, theoret. prakt. Anweisung z. Verständnis u. Vortrag des gregor. Choralgesanges, 12. Aufl., vielfach übersetzt), Dom Joseph Pothier (ein hervorragender Forscher auf diesem Gebiete, geb. 1835, seit 1898 Abt des Benediktinerklosters St. Vandrille, veröffentlichte u. a. Lès mélodies Grégoriennes, Deutsch [Der gregor. Choral] von Kienle, 1881, und Méthode du chant Grégorien, 1902), P. Ambrosius Kienle, O. S. B. (Choralschule 3. Aufl. 1899). Ferner vgl. die „Einführung i. d. gregorianischen Melodien“ von Peter Wagner (geb. 1865, ordentl. Professor f. Musikgeschichte u. Kirchenmusik a.

sich dann in ihm eine Tonsprache, „in welcher die Andacht des Herzens, die Macht des Glaubens, die Tiefe der Empfindung sich durch Töne ausspricht, von der man zu Gregors Zeiten allgemein glaubte, der heilige Mann habe sie in einer höheren geistigen Welt vernommen, und das Vermögen, solchen Gesang herzustellen, sei ihm auf außergewöhnliche Weise von oben verliehen".

Da der Choral vielfach verkannt, unterschätzt und darum vernachlässigt wird, mögen hier noch einige Aussprüche von musikalischen Autoritäten folgen und — zum heilsamen Choralstudium selbst aneifern. Es kann auch dem weltlichen Musiker nicht dringend genug empfohlen werden!

Mozart äußerte sich, er gäbe seinen ganzen Ruhm darum, wäre er der Komponist der Präfation.[1]) Jean Jacques Rousseau sagt: „Man muß durchaus keinen Geschmack besitzen, will man in den Kirchen der Musik vor dem Choralgesang den Vorzug geben." Halévy wirft die Frage auf: „Wie können die katholischen Priester, die in dem gregorianischen Kirchengesange die schönste religiöse Melodie besitzen, die existiert, in ihren Kirchen die Armut der modernen Musik zulassen?"

Ambros endlich bemerkt (Gesch. d. Musik II, 67): „daß sich kaum eine allen Anforderungen besser entsprechende, zweck- und sachgemäßere Singart für den Ritus denken läßt. Die Kunstgeschichte hat von ihrem Standpunkte aus bloß auf die hohe Würde, die großartige Einfachheit und die eindringliche Kraft hinzuweisen. Die innere Lebenskraft

---

d. Universität Freiburg i. d. Schweiz, woselbst er 1901 eine höhere Schule für wissenschaftl. u. praktische Choralstudien, die „Gregorianische Akademie" gründete), 2 Teile, Freiburg, Schweiz, 1904, 1905. P. Johner, O. S. B. „Schule des gregor. Choralgesanges", Pustet 1906. Vgl. weiter P. Birkle, „Katechismus d. gregor. Chorals", Graz, Styria 1904 und „D. gregor. Ch. das Ideal d. kathol. Kirchenmusik", ebd. 1905. Hinsichtlich der neueren Diskussionen über den Rhythmus u. Vortrag des g. Ch. insbesondere vgl. Houdard, Le rythme du chant dit Grégorien (1898), P. Dechevrens, Du rythme dans l'hymnographie latine (1895) und Etudes de science musicale I—III, Paris 1898 (Kirchenmusikal. Jahrb. 1899 u. 1900), endlich Max Springer, „Die Kunst der Choralbegleitung", Coppenrath, Regensburg, 1907.

[1]) Der Gebethymnus vor dem Kanon in der Messe. Mozart, wie Méhul, Mendelssohn, Berlioz, Liszt, Widor, Rheinberger, Dvořák u. a. benutzten Choralmotive zu ihren größten Werken.

dieser Gesänge ist so groß, daß sie auch ohne alle Harmonisierung sich auf das Intensivste geltend machen . . . Die Musik ist an der gewaltigen Lebenskraft der gregorianischen Gesänge erstarkt und herangebildet."

Von hoher Bedeutung sind endlich die einschlägigen Forscherarbeiten des Dom Mocquereau (geb. 1849, Prior der Benediktiner-Abtei Solesmes, gegenwärtig nach Ausweisung der Orden aus Frankreich 1903 auf der Insel Whight) in der von ihm 1889 ins Leben gerufenen monumentalen Publikation der Benediktiner zu Solesmes: Paléographie muscicale, die fortlaufend phototypierte Reproduktionen alter Handschriften neben deren Uebertragung, von einläßlichen Studien begleitet, bringt. Die genannte Benediktinerkongregation wurde von Papst Pius X. 1904 offiziell mit der Neuredaktion der liturgischen Gesänge betraut. Sie soll sich hierbei nicht mehr der Choralnoten wie bisher, sondern der gebräuchlichen Notenschrift bedienen (Edizione Vaticana).

Um die wissenschaftliche Choralforschung haben sich die Benediktiner (insbesondere die Beuroner Mönche, in deren Kirchen man den gregorianischen Choral mustergiltig vortragen hört) überhaupt höchst verdient gemacht. Vgl. hierzu das vorzügliche Werk „Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom, ein Beitrag zur Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts", 2 Bde., Leipzig 1902, Leuckart, von P. Raphael Molitor O. S. B. (geb. 1873, Prior der Abtei S. Josef i. Westfalen). Hierher gehören auch des Letztgenannten „Der gregor. Choral als Liturgie u. Kunst" und „Unsere Lage", 1904; „Reformchoral", 1901, Herder, Freiburg.

Vgl. auch die Anmerkungen S. 43, ferner die Essays „Les raisons historiques du Rythme oratoire" von P. Aubry und „Recherche et étude de fragments de manuscrits de plain-chant" von Abbée Villetard in den oben cit. „Mémoires" 1900.

---

4. Die Sängerschule zu St. Gallen. Guido von Arezzo und sein System.

Ausbreitung des Chorals. Notation und Solmisation.

Die Gesänge Gregors waren so schwierig, daß sie nicht vom Volke, sondern nur von geschulten Sängern ausgeführt werden konnten. Zur Heranbildung solcher Sänger hatte bereits Gregor, wie wir wissen, eine Gesangschule zu Rom errichtet. Die hier gebildeten Sänger trugen nun die Musikbildung nach Frankreich, Deutschland und Eng-

land, dahin durch Bischöfe und Fürsten berufen. In Deutschland stiftete namentlich der Apostel der Deutschen, Bonifacius (Winfried † 755), an den Bischofssitzen, Abteien und Schulen, wo neben den Wissenschaften auch Gesang gelehrt wurde, so zu Fulda, später zu Eichstätt und Würzburg.[1] Die Berichte der römischen Sänger über die Fortschritte der Deutschen sind jedoch nicht sehr schmeichelhaft. So äußert sich Johannes Diaconus, der Biograph Gregors, „ihre rohen, wie Donner brüllenden Stimmen seien keiner sanften Modulation fähig, weil ihre an Trunk gewöhnten heiseren Kehlen jene Biegungen, die eine zarte Melodie erfordert, gar nicht hergegeben hätten, so zwar, daß ihre Abscheu erregenden Stimmen nur Töne hervorbrächten, die dem Gepolter eines von einer Höhe herunterrollenden Lastwagens ähnlich gewesen seien.“ [2]

Karl d. Gr. Einer der eifrigsten Förderer des gregorianischen Gesanges war Kaiser Karl der Große (742—814). In seiner Hofschule wurden die Knaben im Gesange unterrichtet. Auch an seinem Hofe hielt er und leitete selbst Gesangübungen. In Metz und Soissons gründete er zwei Hauptgesangschulen und stellte sie unter die Leitung römischer oder in Rom ausgebildeter Sänger; denn er wollte in seinem Reiche nur eine Liturgie und einen Gesang haben In diesen Schulen wurden nun jene Sänger ausgebildet, die an den einzelnen Kirchen als Gesanglehrer wirken sollten. Ein von ihm berufener Sänger,

Romanus. Romanus, kam, wie eine ältere Ueberlieferung erzählt, durch ein Fieber zurückgehalten, nur bis zum Benediktinerkloster

Kloster St. Gallen. St. Gallen und stiftete hier eine Jahrhunderte hindurch berühmte Gesangschule. Ein reiches geistiges Leben entfaltete sich darauf in jenem Kloster. Es wurde zu einer erstklassigen Pflegestätte der Künste und Wissenschaften. Auf dem Gebiete der Musik glänzen die Namen der Mönche Notker Labeo und Notker Balbulus († 912). Jener ist der Autor des ältesten Traktates über Musik in althochdeutscher Sprache, diesem begegnen wir später noch als dem Schöpfer einer neuen Kunstform: der Sequenzen. In diese Zeit spielen die ersten Anfänge des deutschen Kirchenliedes (s. Kap. X). Als Meister und Lehrer des Instrumentenspiels wird der Mönch Tutilo genannt. Die Sängerschule aber war für Deutschland geradezu mustergültig. Ihr Ruhm reichte, wie Ekkehart [3])

---

[1]) Die Schulen zerfielen damals in 2 Abteilungen, in das Trivium (Dreiweg) und das Quadrivium (Vierweg). In der 1. Abteilung lehrte man Grammatik, Rhetorik und Dialektik, in der 2. Abteilung: Musik, Arithmetik, Geometrie und Astronomie. Dazu kam noch die Theologie.

[2]) Joannes Diaconus in Vita St. Gregorii lib. II. cap. 7. M. Gerbert, De cantu et musica sacra. Typis San-Blasianis 1774. t. I, p. 276 not. a.

[3]) Einer der Chronisten des Klosters, der vierte dieses Namens.

sagt, „von Meer zu Meer“.[1]) Auch andere Klöster zeichneten sich durch die Pflege des Kirchengesanges in ähnlicher Weise aus, so jene zu Metz, Fulda, Reichenau (Schweiz).[2])

Die von Romanus nach St. Gallen mitgebrachte authentische Antiphonar-Abschrift befindet sich noch heute als seltenes und kostbares Eigentum in der Stiftsbibliothek. Sie wurde 1851, faksimiliert und in die Choralnotenschrift übertragen, durch den Jesuiten Lambillotte zu Brüssel veröffentlicht.[3]) Das nächstälteste erhaltene Antiphonar, das wie das St. Gallener mit dem nicht mehr vorhandenen Gregors als Quelle in unmittelbarer Beziehung steht, ist das berühmte Antiphonar (in der Bibliothek der medizinischen Fakultät) von Montpellier. Es ist mit Neumen und Buchstaben (sog. Notation Boetiénne, die sich der Buchstaben A bis P bediente) geschrieben. Der Entdecker war 1847 Jean Louis Felix Danjou (Organist und Musikschriftsteller, in Paris 1812 geboren, in Montpellier 1866 gest., vgl. Kap. X), der die Reform des gregorianischen Kirchengesanges anregte. Antiphonar.

Da die Neumenschrift, ganz abgesehen von ungenauen Abschriften, nicht bestimmt genug war,[4]) und der Gesang sich durch Tradition fortpflanzte, waren verschiedene Abweichungen durch veränderte Intervallfortschreitungen, durch Zusätze und Weglassungen unausbleiblich. Recht anschaulich schildert Cotton (Cottonius), ein englischer Musikschriftsteller um die Wende des 11. und 12. Jahrhunderts, diese Verhältnisse, die den Verfall des gregorianischen Gesanges bedeuten. Verfall des gregor. Gesanges.

Seine Mitteilungen dienten Viktor Scheffel als Quelle für seinen bekannten köstlichen Roman.

[1]) Vgl. das erwähnte treffliche Buch: „Die Sängerschule St. Gallens“ von A. Schubiger. Einsiedeln 1858, Benziger. Ferner „Die Pflege der Musik, Dichtkunst u. Wissenschaften in der Klosterschule zu St. Gallen.“ Von Prof. Dr. Jos. Neuwirth; im 13. Jahresber. üb. d. Deutsche Staatsgymn. in Prag-Altstadt f. d. Schulj. 1884—85. Prag 1885, A. Haase. Selbstverlag. Ausgezeichnete Abhandlung mit wertvollen Quellennachweisen. — Hier sei die nicht uninteressante Nebenbemerkung gestattet, daß der älteste uns erhaltene Bauriß der für den Neubau des Klosters St. Gallen um 820 entworfene Plan ist. Vgl. Alw. Schultz, Kunst und Kunstgeschichte (1884), I. 51.

[2]) W. Brambach, Die Musikliteratur des Mittelalters bis zur Blüte der Reichenauer Sängerschule (500—1050). 1888.

[3]) Eine photographische Reproduktion enthält die Paléographie musicale.

[4]) Vgl. zu dem oben S. 48 über die Neumen Gesagten aus der erwähnten Literatur über die Neumenschrift insbesondere O. Fleischers Neumenstudium (Leipzig, I. 1895, II. 1897) und Dr. Riemanns Studien z. Gesch. der Notenschrift (Leipzig 1878).

„Daher geschieht es, daß jeder diese Neumen nach seinem Ermessen erhöht oder herabsetzt und die große Terz und Quinte singt, wo du die kleine Terz und Quinte nimmst; und daß, wenn ein dritter hinzukommt, er von euch beiden abweicht. Wenn nun aber der eine sagt: So hat mich mein Meister Trudo es gelehrt, so versetzt der andere: Ich aber habe es so von Meister Albinus gelernt, darauf der dritte: Gewiß, Meister Salomon singt es ganz anders. Und um dich nicht mit langen Umschweifen aufzuhalten: selten kommen drei in einem Gesange überein, viel weniger tausend; weil, wenn jeder seinen Lehrer vorzieht, ebensoviel Singweisen entstehen, als es in der Welt Lehrer gibt.[1])

Diese Mißstände zu beseitigen, erdachte der Scharfsinn der Gelehrten verschiedene Schreibweisen (vgl. Anhang, Beilagen Nr. 3, 4 und 8). Man zog zuerst über dem Texte neben zwei ungefärbten zwei buntgefärbte Hauptlinien, auf die man die Töne *F* und *C* schrieb — der Ursprung unseres *F*- und *C*-Schlüssels. Das genügte nicht. Darauf zogen andere sechs, Hucbald (s. unt.) sogar acht Linien und schrieben die Silben des Textes auf- und absteigend zwischen dieselben. Das war wenig übersichtlich und für die Augen ermüdend. Diesem Hin- und Herschwanken machte ein genialer Mann, Guido von Arezzo (Aretinus), ein Ende, indem er die Neumen auf und zwischen ein Vierliniensystem schrieb. Erst so war es möglich, jedem Tone eine bestimmte Stellung anzuweisen und doch das Liniensystem leicht zu überblicken. Diese Erfindung des noch jetzt üblichen Gebrauches der Notenlinien erscheint uns heute sehr einfach; dennoch brauchte man Jahrhunderte, um dahin zu gelangen. Wer erinnert sich dabei nicht unwillkürlich an das Ei des Columbus? Vgl. Anhang, Beil. 5.

Reformbestrebungen.

Liniensystem.

Guido v. Arrezzo.

Auch die vorige Auflage dieses Buches stellte noch den von vielen Musikhistorikern angezweifelten Satz hin: „Man zog zuerst über dem Texte zwei meist buntgefärbte Linien (vgl. dagegen oben), auf die man die Töne *F* und *C* schrieb.“ K. Walter (s. Kap. X) macht dazu in seiner Kritik jener Buchauflage in Haberls Kirchenmusikal. Jahrbuch für 1901 folgende wertvolle Bemerkungen: Seit P. Giamb. Martini (1706—1784) seine „Storia della musica“ (Bologna,

[1]) M. Gerbert, Scriptores ecclesiastici. t. II. p. 258. Der hier oft zitierte Martin Gerbert (von Hornau) war 1720 geboren, seit 1764 Fürstabt des Benediktinerklosters St. Blasien, wo er 1793 starb. Seine auf reicher Durchforschung, namentlich der Klosterbibliotheken, fußenden Hauptwerke De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus (1774) und Scriptores ecclesiastici de musica sacra (1784) sind, insbesondere das zweite dreibändige Quellenwerk (neuerdings von Coussemaker fortgesetzt), von größter Bedeutung für das Studium der mittelalterlichen Musikgeschichte.

tom. I. 1757, tom. II. 1770, tom. III. 1781) veröffentlicht hat, findet man in unzähligen Schriften und Büchern, die dem genannten Werke (I. 184) entnommenen Beispiele, welche Neumen auf einer (roten) Linie und auf zwei Linien (einer roten und einer gelben) enthalten. P. Anselm Schubiger (1815—1888) erklärte schon im Jahre 1869, wie diese irrtümlichen Exempel entstanden sein könnten. In den „Monatsheften für Musikgeschichte" (1869, S. 133) schreibt der gelehrte Ordensmann: „Mit der Anwendung von einer oder zwei gefärbten Schlüssellinien war gleichzeitig auch die Beifügung von zwei, drei und hie und da selbst von vier farblosen — ins Pergament mit Eisenstift eingeritzten verbunden; oder noch deutlicher und bestimmter bezeichnet: man zog zuerst die farblosen Linien, schrieb die Neumen dann an die ihnen zukommende Stelle, und erst zuletzt trug man aus freier Hand die farbigen Linien den eingeritzten entlang auf. In dieser Weise sind auch die Ausdrücke Guidos vom „Färben der Linien" und vom „Beifügen der Farben" (adjunctio colorum) zu deuten. In der Tat enthalten auch alle mit solchen gefärbten Linien versehenen Handschriften des 11. bis 12. Jahrhunderts, welche uns bisher zu Gesicht kamen, ohne Ausnahme zugleich die ungefärbten, nur daß letztere manchmal durch den vieljährigen Gebrauch der Manuskripte nicht mehr so deutlich erkennbar sind. Hieraus läßt sich auch das Entstehen des Irrtums bezüglich eines frühern Gebrauchs von bloß einer oder zwei gefärbten Linien ganz deutlich erklären. Man beobachtete nämlich die beigefügten ungefärbten Linien nicht, was besonders bei jenen Kopisten der Fall war, welche Facsimilies von derartigen Originalien abzeichneten und beim Durchzeichnen jene Linien, die ihnen bei diesem Verfahren ganz unsichtbar wurden, vollends wegließen"; und einige Zeilen weiter schreibt Schubiger: „Auch die Bemerkung, daß Guido sich zu der roten und gelben noch einer schwarzen Linie bedient habe, ist irrtümlich, denn diese ist erst spätern Ursprungs und stammt aus jener Zeitperiode, wo man die Neumenzeichen schon dicker und hervorstechender zu schreiben begann, indem die äußerst zarten und feinen Zeichen aus Guidos Zeiten die schwarze Linie darum nicht gestatteten, weil die ersteren mit der Schwärze der letzteren allzusehr vermischt und dadurch undeutlich geworden wären." Ganz dieselbe Ansicht vertritt auch Wilh. Tappert, indem er 1885 schreibt: „Man ging von der Linienlosigkeit sofort zu einem Vierliniensystem über. Zur Orientierung für das Auge des Sängers wurden die beiden Hauptlinien gefärbt, die beiden Nebenlinien nur mit einem Griffel in das Pergament gerissen. Die rote Linie bezeichnete den Platz für das kleine *f*, die gelbe fixierte das eingestrichene *c*. Diese beiden Linien entsprachen also unseren heutigen Baß- und Sopran- (Alt- oder Tenor-) Schlüsseln. Waren die Blätter durch langen Gebrauch stark abgenutzt, dann konnte es wohl vorkommen, daß nur die zwei bunten Linien noch deutlich zu sehen waren. Daher die irrige Meinung, als habe man erst eine, dann zwei Linien gebraucht. Mir ist übrigens noch kein Manuskript zu Gesicht gekommen, mochte es auch noch so alt sein, in welchem die gerissenen Linien nicht zu erkennen gewesen wären! Später wurden schwarze Notenlinien verwendet, auch grüne

sind nicht selten. In zwei prächtigen Handschriften der Königlichen Bibliothek (aus dem Besitz des Quedlinburger Gymnasiums stammend) bezeichnet die grüne Farbe das eingestrichene *c*, die gelbe dagegen das kleine *c*. Je nach dem Geschmacke des Schreibers variieren die Färbungen; und wenn einem das Gelb oder Rot momentan fehlte, verschob er das Kolorieren bis auf spätere Zeit, so daß ziemlich früh vereinzelte Fälle von gleichfarbigen Liniensystemen vorkommen. Die Gleichfarbigkeit, rot oder schwarz, bildet von einem gewissen Zeitpunkte an die Regel. Am längsten blieben die Deutschen den bunten Linien treu. Klebers (s. Kap. X) Manuskript von 1524, Stücke für die Orgel enthaltend, zeigt noch die rote *F*-Linie inmitten eines schwarzen Fünfliniensystems!" Dr. Hugo Riemann (Notenschrift und Notendruck. Bibliogr. typographische Studie. Leipzig 1896. S. 34) berichtet kurz: „Besonders seit die Neumen auf Linien gesetzt waren (im 11. Jahrhundert), wurden die bunten Notenlinien ein Schmuck der Manuskripte; zunächst wurde durch etwa 2 Jahrhunderte die *F*-Linie immer mit Zinnoberrot und die *C*-Linie mit Krokusgelb übermalt, später wurde es allgemein gebräuchlich, zur besseren Unterscheidung von den Richtungslinien des Textes die Notenlinien sämtlich zinnoberrot zu malen, so daß sich die tiefschwarzen Notenkörper noch deutlicher abhoben."

Guido von Arezzo (ungefähr 995—1050), so genannt, weil er durch seine Tätigkeit in Arezzo seinen Weltruhm erworben, war aus Frankreich (der Gegend von Paris) gebürtig. Er erhielt seine Ausbildung im Kloster St. Maur des fossés bei Paris, daher begegnet man ihm auch öfters unter dem Namen G. de Sancto Mauro.[1]) Zuerst im Kloster zu Pomposa bei Ravenna, später zu Arezzo lebend, zeichnete er sich durch Gelehrsamkeit und vorzügliche Lehrmethode aus. Er hatte das merkwürdige Schicksal, daß man ihm früherer Zeit alle Erfindungen, die vor und nach ihm gemacht wurden, zuschrieb, — was jedenfalls auf eine außerordentliche Persönlichkeit schließen läßt, — indessen man ihm jetzt womöglich alles absprechen möchte. Selbstverständlich können wir uns hier nicht auf eine kritische Untersuchung einlassen. Der englische Musikhistoriker Burney (1726 bis 1814, Doktor der Musik der Universität Oxford, auch Komponist [Klavier, Triosonaten u. a.] veröffentlichte die Ergebnisse weiter Forschungsreisen in zwei musikalischen Reisetagebüchern [1771 und 1773, auch in deutscher Uebersetzung], 1776—1789 publizierte er seine 4bändige General history of music) sagt in dieser Beziehung: „Guido ist einer jener begünstigten Namen, für welche die Freigebigkeit der Nachwelt keine Grenzen kennt. Er war jahrhundertelang angesehen als der Oberherr im Reiche der Tonkunst, dem alle herrenlosen Sachen zufielen, und nicht bloß solche, die ihm als Nachwuchs dienen könnten, sondern auch solche, die irgendwo der Zufall sonst noch seinen Verehrern in die Hände gespielt hatte."

Guidos Erfindung war, nebenbemerkt, so durchschlagend, daß sie eine andere, ihrer Art nicht minder verdienstliche völlig in Schatten

[1]) Vgl. Kiesewetter, „Guido von Arezzo, sein Leben und Wirken", 1840.

stellte: die Notation des Hermannus Contractus (Hermann Graf v. Veseningen, genannt Hermann der Lahme, weil er von Kindheit an gelähmt, geb. 1013, erzogen zu St. Gallen, Benediktiner in Reichenau, gest. 1054), des Verfassers einer auch musikgeschichtlich wertvollen Chronik. Seine Notierung ermöglichte die (der Neumenschrift mangelnde) Bezeichnung der Intervalle der Tonhöhenveränderung.

Guidos Hauptverdienst besteht zweifellos darin, daß er nicht nur das Liniensystem vervollkommnete, sondern auch darin, daß er die Lehrmethode verbesserte. Er war es, der das „Treffen" der Töne lehrte, während bis dahin der Gesang nach dem Gehöre und mit Hilfe der Neumen erlernt wurde. Sein Streben war mit bewußter Absicht vorzugsweise auf das Praktische gerichtet. „Der Weg der Philosophie," schrieb er, „ist nicht der meine, ich kümmere mich nur um dasjenige, was der Kirche nützt und unsere Kleinen (die Schüler) vorwärts bringt." Lehrmethode.

Zur leichteren Berechnung und Einübung der Intervalle benutzte er zunächst das Monochord und dann die Melodie eines Hymnus zu Ehren des heil. Johannes des Täufers (Schutzpatron der Sänger), dessen erste Strophe lautet:

Ut queant laxis Famuli tuorum
Resonare fibris Solve polluti
Mira gestorum Labii reatum
Sancte Joannes.

Die Melodie dieses Hymnus war so komponiert, daß jede der ersten sechs Verszeilen mit einem höheren Tone begann.[1]) Ueber die Art des Gebrauches schreibt Guido: „Dieser Gesang fängt, wie du wohl siehst, in seinen sechs Teilen mit sechs verschiedenen Tönen an. Wer es nun durch Uebung dahin bringt, daß er sich den Anfang dieser sechs Absätze gut merkt, um jeden Absatz, den er eben will, mit Sicherheit angeben zu können, wird imstande sein, dieselben sechs Töne, wo sie ihm sonst vorkommen mögen, leicht anzuschlagen." Es war dies also ein Hilfsmittel, dem Gedächtnisse der Sänger im Treffen der Tonintervalle nachzuhelfen — ganz ähnlich wie bei uns jetzt die Tonleiter —, aber nicht die Solmisation. Diese entwickelte sich vielmehr erst bei Guidos Schülern aus jener Sechstonreihe, dem Hexachord. Es geschah folgendermaßen: man teilte die damals gebräuchlichen 20 Töne in 7 Hexachorde und unterlegte jedem derselben die (sog. Solmisation.

[1]) S. Beilagen Nr. 6.

Aretinische Silben.

aretinischen) Silben ut, re, mi, fa, sol, la (die Anfangssilben des obigen Hymnus) so, daß stets auf den Halbton die Silben „mi fa“ zu stehen kamen. Das Hexachord auf C nannte man Hexachordum naturale (den natürlichen Sechston), das auf G Hex. durum (den harten Sechston, wegen des harten b oder h), das auf F Hex. molle (den weichen Sechston). Außerdem bezeichnete man die Lage der Hexachorde mit den Ausdrücken grave (tief), acutum (hoch, scharf), superacutum (sehr hoch). Das tiefe G (Γ, Gamma) wurde hinzugefügt, damit man gleich mit einem Sechston beginnen könne. Mit der folgenden Uebersicht vergleiche man das „vollkommene System“ der Griechen pag. 22.[1])

ee							la	
dd						la	sol	
cc						sol	fa	
bb						fa	mi	
aa					la	mi	re	
g					sol	re	ut	Hexachordum durum superacutum.
f					fa	ut		Hexachordum molle acutum.
e				la	mi			
d			la	sol	re			
c			sol	fa	ut			Hexachordum naturale acutum.
b			fa	mi				
a		la	mi	re				
G		sol	re	ut				Hexachordum durum acutum.
F		fa	ut					Hexachordum molle grave.
E	la	mi						
D	sol	re						
C	fa	ut						Hexachordum naturale grave.
B	mi							
A	re							
Γ	ut							Hexachordum durum grave.

Wie aus dem Vorstehenden ersichtlich, kamen auf einzelne Töne mehrere Silben. So nannte man z. B. C fa-ut, G sol-re-ut usw. Um das System zu veranschaulichen, gebrauchte man bei dem Unterricht die guidonische (oder harmonische) Hand, d. h. eine gezeichnete Hand, auf deren Fingerspitzen und Fingergelenken die Töne nebst den zugehörenden Silben notiert waren. **Interessant ist diese guidonische Hand insofern, als sie den Beweis liefert, daß schon in frühester Zeit der heute herrschende Grundsatz: „Unterrichte anschaulich“ zur Anwendung gelangte.**

Guidonische Hand.

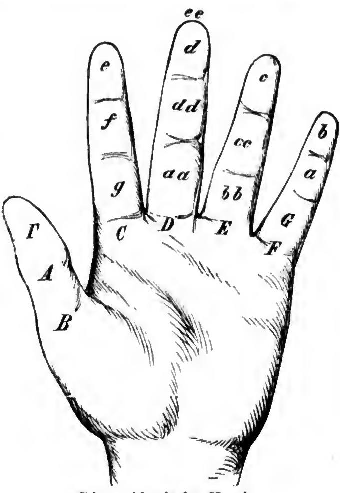
[1]) Vgl. auch das Kirchentonsystem und Anm. S. 49.

Die größten Schwierigkeiten erwuchsen jedoch beim Uebergang von einem Hexachord zum andern, durch die sog. Mutation (Transposition). Mutation.
Wurde ein Hexachord überschritten, mußten die Silben so gewechselt werden, daß auf den nächsten Halbton wieder die Silben „mi fa“ zu stehen kamen, z. B.:

C D E F G A H C
(la)
ut re mi fa sol re mi fa

oder, zur Vermeidung des übermäßigen Quartstandes F-H (das als „Diabolus in musica“ bezeichnete mi contra fa, der Tritonus = drei Töne-Intervall):

C D E F G A B C
(sol)
ut re mi fa re mi fa sol



Die guidonische Hand.

Das System der Solmisation, dieses „Kreuz der armen Singknaben“, wurde durch Jahrhunderte beibehalten. Erst im 16. Jahrhundert fügte der Belgier Waelrant († 1595) für den 7. Ton die Silbe „si“ hinzu, und später änderte man die Silbe „ut“ in „do“. Die romanischen Völker bezeichnen noch heute die Töne der Tonleiter mit den Silben do re mi fa sol la si. Wenn wir diese Solmisation beim Gesange gebrauchen, so geschieht es nur, um die Aussprache der Vokale zu üben. Neuerdings benennen die „Zifferisten“ die Töne wieder mit den Solmisationssilben. (Die Zifferisten wollen, namentlich für den Volksgesangsunterricht, unsere Notenschrift durch eine Zifferntonschrift ersetzen, wie sie der Franziskanermönch Souhaitty [spr. ssu'äti] im 17. Jahrhundert aufbrachte; Rousseau und neuester Zeit der Pädagoge Natorp (1774 bis 1846) in seinen Volksschulgesangbüchern folgten seinem Beispiele).

Guido erwarb sich noch mehrfach Verdienste durch zahlreiche theoretische Werke,[1]) durch Anbahnung der Mehrstimmigkeit (s. Abschnitt 5), wie endlich dadurch, daß er das Antiphonar Gregors auf ein ausreichendes Liniensystem übertrug. Bei dem Bestreben der neueren Zeit, den Choral in der ursprünglichen Reinheit wiederherzustellen, sind jene Manuskripte von der größten Wichtigkeit: stand ja Guido der Tradition um vieles näher als wir, namentlich in Bezug auf das Lesen der Neumenschrift.

---

5. Anfänge der Mehrstimmigkeit. Mensuralmusik.

Hucbald, Franco von Köln, Johannes de Muris. — Organum, Discantus, Kontrapunkt und Mensur. — Entwickelung der Notenschrift. — Die Ars nova und der Falso bordone.

Hucbald. Den ersten Versuch einer Zweistimmigkeit finden wir in einem Traktate des gelehrten Benediktinermönches Hucbald aus St. Amand in Flandern, der um das Jahr 840 geboren wurde († 932?), ausführlich dargestellt.[2]) Hucbald selbst ist zwar nicht Erfinder der Mehrstimmigkeit, denn er spricht davon als von einer bekannten Sache. Die erste Anregung ging vielmehr von Britannien aus; dort war von altersher eine „naturwüchsige Mehrstimmigkeit“ (Riemann) im Schwange (vgl. unten). Sie fand von da bei den Musiktheorikern des Kontinents Eingang. Jedoch gebührt Hucbald unstreitig das Verdienst, als Erster zum genauen Veranschaulichen des Steigens und Fallens der Tonhöhe übereinandergestellte Linien angewandt

[1]) Eine interessante Inhaltsangabe derselben ist bei Forkel, II. Bd. pag. 25 b ff. nachzulesen. Die Uebersetzung seines „Micrologus de disciplina artis musicae“ findet man in Eitners „Monatsheften“, V. Jahrg. pag. 135.

[2]) Die Verdienste Hucbalds wurden durch Dr. Hans Müller in Leipzig („Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik.“ 1884) in Frage gestellt. Danach sollte nicht diesem, sondern einem ein Jahrhundert später lebenden Hucbald (auch Pseudo-Hucbald genannt) die Ehre zukommen. Die Zweifel hat jedoch H. Riemanns „Geschichte der Musiktheorie“ (1898) zerstreut. Von Hucbalds Abhandlungen (abgedruckt bei Gerbert, Script. 1) seien hier genannt: De harmonica institutione; Musica enchiriadis (der obengemeinte Traktat).

zu haben. Deren Abstände waren nach Ganz- und Halbtönen zu Anfang angezeigt. Es stand dort „s" = semitonium, oder „t" = tonus. Auch finden wir zuerst bei Hucbald die ersten Buchstaben des lateinischen Alphabets zur Tonschrift benützt. (Vgl. Anm. S. 49.) Dem Studium der griechischen Musiktheorie ergeben, ließ Hucbald nur Oktaven, Quinten und Quarten als Konsonanzen gelten. Er kam auf den Gedanken, zwei oder mehrere Stimmen in den genannten Konsonanzen fortschreiten zu lassen und nannte die organische Verbindung der Stimmen zu einem Ganzen Organum oder Diaphonia. **Organum.** Die vorerst primitive Mehrstimmigkeit wurde später (seit dem 12. Jahrhundert) Dis-Cantus (Gesang mehrerer in Gegen- **Discantus.** bewegung befindlicher, auseinandertretender Stimmen) genannt. Hucbald teilt in seinem Traktate zwei Arten des „Organum" mit. Die eine Art, „Parallel-Organum", bewegt sich nur in Quarten oder Quinten und Oktaven; die zweite dagegen beginnt im Einklange, die obere Stimme berührt darauf im Durchgange die Sekunde und Terz, bewegt sich dann parallel in Quarten und macht zuletzt eine Wendung zum Einklange zurück. (Vgl. Anhang, Beilage 7, 8). Eine Eigentümlichkeit sind lange Haltetöne der Unterstimme („Orgelpunkte"). Die erste Gattung war mehr theoretischer Natur und für die Entwickelung der Kunst ohne Bedeutung, weil die Stimmführung jeder Selbständigkeit entbehrte. Die zweite Gattung hingegen, das schweifende Organum, führte in der Tat zu jener Schreibart, die sich im 14. und 15. Jahrhundert ausbildete und unter dem Namen „Kontra- **Kontrapunkt.** punkt" (Punkt gegen Punkt, d. i. Note gegen Note) bekannt ist. Das Wesen dieses Stils, der ars nova, bestand darin, daß nicht Akkorde aneinander gereiht, sondern Stimmen (Melodien) miteinander nach bestimmten und strengen Regeln verbunden wurden. Eine Harmonielehre in unserem heutigen Sinne, also die Lehre über die Akkordverbindungen, begründete erst Rameau 1722.[1]) Verborgen allerdings tritt der neuesten Forschung nach eine solche Harmonielehre schon zu Beginn des 15.

[1]) Hier sei nur kurz gesagt, daß alle wahre Komposition auf dem Kontrapunkt und nicht auf der Harmonielehre beruht, d. h. mit anderen Worten, es werden bei jeder gediegenen Komposition Stimmen kunstgerecht übereinandergeführt und zu harmonischem Ganzen verbunden, nicht aber Akkorde aneinandergeleimt.

Jahrhunderts in den Tonsätzen der britischen Komponistenschule auf.[1]) (Vgl. den 8. Abschnitt.)

Es wurde viel darüber gestritten, ob das erstgedachte „Organum" in der Praxis wirklich ausgeführt worden sei oder nicht. Hucbald selbst war davon so entzückt, daß er ausruft: „Siehe den lieblichen Zusammenklang, der solcher Stimmenverbindung entspringt!" Manche sahen es nur für einen theoretischen Versuch auf dem Papiere an, gegen dessen Ausführung wohl das Gehör Protest erhoben hätte (Kiesewetter). Andere meinten (Oskar Paul), jene Quintenfolgen seien nicht gleichzeitig, sondern nacheinander (wie bei der Fuge oder bei den Antiphonen) gesungen worden. Wohl kaum. „Nachdem ich jüngst in einer Dorfkirche neben einem Sänger saß, der die Melodie eines ohne Orgel gesungenen Liedes fünf Strophen hindurch mit der Unter-Quinte begleitete und nur hin und wieder bei Sprüngen der Melodie eine Quarten-Parallele zum besten gab, — glaube ich an die Möglichkeit der praktischen Ausführung jenes Organums" bemerkt Kothe hinzu. Eine dritte Frage ist heute, ob diese Ausdrucksformen mittelalterlicher Musiker bisher überhaupt richtig verstanden werden!

Ein Ueberrest des „Organums" ist wohl auch der sonderbare Brauch in der päpstlichen Kapelle, gewisse Choräle in fortlaufenden Terzen- und Oktaven-Parallelen zu singen, desgleichen der Falso bordone (s. unt.). Hierher zählt ferner noch die Mixtur unserer Orgel, bei welchem Register bekanntlich Grundton, Quinte und Oktave zu gleicher Zeit erklingen.

Guido v. Arezzo.

Gleiche Richtung wie Hucbald verfolgte im 11. Jahrhundert Guido von Arezzo; aber er verwarf bedeutsamerweise das Quinten-Organum und stellte neue Regeln für den Stimmenlauf am Schlusse fest. Er lehrte bereits auch die Stimmenkreuzung. (Siehe Anhang, Beilage 9.)

Contrapunto alla mente.

Im 12. Jahrhundert wurden jene Versuche als Discantus (ursprünglich zweistimmig) fortgesetzt.[2]) Man fing an, sich von der griechischen Musiktheorie in der Praxis loszusagen, versuchte wohl auch Tonsätze, wo einem Tone in der zweiten Stimme mehrere Töne gegenübertraten. Eine Aufzeichnung aber gab es nicht, die Sänger improvisierten diesen Kontrapunkt, daher genannt contrapunto alla mente (al improviso). Um hierbei Mißklänge zu vermeiden, war es geboten, die Länge der Töne gegenseitig abzumessen, was bei dem Chorale nicht nötig war, da bei diesem die Tonlänge

---

[1]) V. Lederer, „Ueber Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst", I, 257 ff.

[2]) Den Uebergang vom Organum zum Discantus behandelt der Engländer Cotton (s. S. 62) in seinem Traktate „Epistola ad Fulgentium" (Gerbert, Script. II).

Mensural-noten.

von der Betonung der einzelnen Silben abhing. Aus diesem Bedürfnis heraus entstanden die Notengattungen: ▪ Longa, ▪ Brevis, ◆ Semibrevis, ▬ Maxima (Duplex longa). Hierzu kamen gegen 1300 noch kleinere Werte auf: ↑ Minima und ♪ Semiminima. An Stelle dieser schwarzen Noten treten um die Mitte des 15. Jahrhunderts die weißen: man ließ, um rascher schreiben zu können, die Ausfüllung einfach weg; nur für die kleinsten Notenwerte wird die Schwärzung angewendet (die größeren Notenwerte werden nur ausnahmsweise, wie wir noch sehen werden, behufs Kennzeichnung besonderer Geltungsdauer geschwärzt oder koloriert). Die Notenzeichen erscheinen nun folgendermaßen: Duplex longa oder Maxima ⊏⊐; Longa (lange Note) ⊐; Brevis (kurze Note) ⊏⊐; Semibrevis ◇; Minima ↑; Semiminima ↑ (↑); Fusa ↑ und Semifusa ↑.

Die ersten vier Arten sind noch heute beim gregorianischen Gesange in Gebrauch, jedoch ohne bestimmten Zeitwert. Es ist leicht einzusehen, wie durch Abrundung dieser Zeichen unsere heutigen Noten entstanden. (Vgl. Anh., Beil. 10, 11.)

Für die Pausen dienten folgende Zeichen: 1. für die perfekte Longa ein Strich durch drei Zwischenräume, 2. für die imperfekte Longa ein Strich durch zwei Zwischenräume, 3. für die Brevis ein Strich durch einen Zwischenraum, 4. für die kleineren Notengattungen ein Strich durch zwei Drittel oder ein Drittel eines Zwischenraumes. Das Zeichen für die Schlußpause war ein Strich durch alle Linien.



Das gegenseitige Abmessen der Töne, wozu die Brevis und später die Semibrevis den Maßstab gab, nannte man Mensur und derartig abgemessene Musik Mensural-Musik. Der Choralnotenschrift tritt nun die Mensuralnotenschrift gegenüber, mit ihren Tonzeichen von bestimmter Zeitdauer. Mensur.

Die Lehre von der Mensur ist recht verwickelt und schwierig, weil die Noten keinen absoluten, sondern nur einen relativen Wert hatten. Da eine genaue Kenntnis der Mensuraltheorie nur für jene notwendig ist, die alte Drucke oder Manuskripte in unsere heutige Notenschrift übertragen wollen, genügt hier

wohl eine Mitteilung des Wichtigsten, um wenigstens eine allgemeine Vorstellung zu vermitteln.[1])

Takt. Wie wir heute den Takt in verschiedenen Notengattungen ausdrücken können, z. B. in der doppelten Taktnote (⊨, $^2/_1$ oder großer Alla-breve-Takt), oder in der ganzen Note (○, $^2/_2$ oder $^4/_4$ Takt), so war dies auch bei den Alten der Fall. Für gewöhnlich nahmen sie aber die Brevis (unsere doppelte Taktnote) als Einheit des Taktes an und nannten sie die Tempus. Mensura temporis, oder kürzer das Tempus.

Eine jede Mensur ist nach dem vorgeschriebenen Taktzeichen entweder perfekt (vollkommen) oder imperfekt (unvollkommen), d. h., sie ist entweder dreizeitig oder zweizeitig. Unter Tempus perfectum haben wir also den $^3/_1$ Takt, unter Tempus imperfectum den $^2/_1$ oder $^4/_2$ (unseren großen Alla-breve-Takt) zu verstehen. Perfekt aber wurde die dreizeitige Taktart genannt, weil die Drei die vollkommenste unter allen Zahlen sei und von der göttlichen Dreieinigkeit, der wahren und höchsten Vollkommenheit, den Namen führte. Das Zeichen für das vollkommene Tempus ist ein geschlossener Kreis ○, für das unvollkommene ein Halbkreis C (unser heutiges Zeichen des $^4/_4$ Taktes). Im Tempus perfectum enthielt demnach jede Note drei Noten der nächstkleineren Wertgattung; also eine Longa drei Breves, die Brevis drei Semibreven usw.; im Tempus imperfectum dagegen die Brevis zwei Semibreven, die Semibrevis zwei Minima usw.

Wird das Taktzeichen durchstrichen (⦶ ₵) oder der Halbkreis mit der Oeffnung nach links gerichtet (Ɔ), so verlieren

[1]) Wer sich darüber genauer unterrichten will, lese Heinr. Bellermann (s. Anm. 3, S. 32), „Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts". (Berlin 1858, Reimer.) Nach dieser wertvollen Schrift geben wir das Folgende. Vgl. des weiteren auch G. Jakobsthal, „Die Mensuralnotenschrift des 12 u. 13. Jhrhdts." (Berlin 1871), und H. Riemann, „Studien z. Geschichte der Notenschrift" (Leipzig 1878). Aus neuester Zeit s. insbesondere die reichillustrierte, hervorragende „Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460 nach den theoretischen und praktischen Quellen" (3 Teile, 1905) von Johannes Wolf (geb. 1869, seit 1902 Dozent der Musikwissenschaft an der Berliner Universität), und das die ganze Materie zusammenfassende Handbuch der Geschichte der Notenschrift „Storia della semigrafia musicale" von Guido Gasparini (geb. 1865 in Florenz, seit 1902 Bibliothekar des Konservatoriums zu Parma) 1906.

die Noten die Hälfte ihres Wertes, werden also doppelt rasch genommen. Steht eine Bruchzahl bei dem Zeichen, so verlieren die Noten gleichfalls an Wert; ○ $^3/_1$ bezeichnet z. B., daß jede Note zwei Teile ihres Wertes verliert. Oft schrieb man auch statt der Brüche ganze Zahlen hin. Durch genannte Zeichen wurde daher das, was wir heute das Tempo nennen, angedeutet.

Auch die Art der Zusammenstellung bewirkte eine Aenderung der Notendauer. So gilt eine Longa für dreizeitig, d. i. voll oder ‚perfekt", wenn ihr wieder eine Longa folgt (Perfektion); hingegen verliert sie ein Drittel des Wertes, wird „imperfiziert", wenn ihr eine Brevis folgt, da sie mit dieser zusammengerechnet wird (Imperfizierung oder Imperfektion). Zwei Breves zwischen zwei Longae gelten gleich einer Longa, wobei die zweite Brevis „alteriert" wird, d. h. sie gilt doppelt so viel als die erste (Alteration).

Perfektion. Imperfizierung. Alteration.

Neben den veränderlichen Mensurvorzeichen taucht zu Beginn des 14. Jahrhunderts noch ein anderes Kennzeichen für die Geltungsdauer der Notenwerte auf: der Color, die Farbe. Dort nämlich, wo trotz vorgezeichneter perfekter Mensur einzelne Noten oder Notengruppen als imperfekt zu gelten haben, malte man dieselben nicht schwarz, sondern auffallend rot (notula rubra). Als man es dann, wie oben erwähnt, bequemer fand, die Noten einfach hohl zu zeichnen, unausgefüllt zu lassen (notula cavata, alba), wurde die schwarze Farbe in gleichem Sinne angewendet wie früher die rote. Daher nannte man dann auch die einfache Schwärzung Color. Diese geschwärzten, gefüllten Noten heißen Hemiolia (aus dem griechischen hemiólios = 3 : 2, weil eine solche geschwärzte Note nur ein Drittel des Wertes der gleichgeformten weißen besitzt).

Color. Hemiolia.

Hatte das Taktzeichen einen Punkt im Innern ⊙, so nannte man dies Prolatio. Ihr Wesen bestand darin, daß die Semibrevis als Takteinheit genommen und in drei Minimae geteilt wurde. (Unser $^3/_2$ Takt.) Das war die prolatio major. Fehlte der Punkt im Innern des Tempuszeichens, dann galt die Zweiteiligkeit der Brevis. Das war die prolatio minor.

Prolatio.

Neben der oben erwähnten besonderen Bedeutung hat der Ausdruck prolatio noch die allgemeine der relativen Wertbestimmmung der Noten. Es gab in der Hauptsache 4 Prolationen, d. h. Taktarten, erstaufgestellt durch Marchettus (s. S. 77): 1. Brevis und Semibrevis dreiteilig = unser $^9/_8$ Takt; 2. Brevis drei-, Semibrevis zweiteilig = unser $^3/_4$ Takt; 3. Brevis zwei-, Semibrevis dreiteilig = unser $^6/_8$ Takt; 4. Brevis und Semibrevis zweiteilig = $^4/_4$ Takt.

Zusammenhängende Gruppen von Noten, deren rhythmische Geltung nicht durch die Gestalt, sondern durch die Lage gekennzeichnet wird, heißen Ligaturen (z. B. oder ohne Strich nach unten bezeichnet die Anfangsnote

Ligaturen.

als Brevis, [ligature] oder [ligature] mit Strich nach unten als Longa, [ligature] mit Strich nach oben kennzeichnet beide erste Noten als Semibreves usw.) [1]

Unter Tactus verstand man jene Zeitdauer, die zu einem ruhigen und mäßigen Niederschlagen und Erheben der Hand erforderlich war. Diese so bestimmte Zeitdauer war das Regelnde für alle Taktzeichen; alle geben uns an, in welchem Verhältnis die Noten zu diesem Tactus stehen; ob wir ein, zwei oder mehr von dieser oder jener Notengattung auf einen Tactus zu singen haben oder umgekehrt, ob ein oder mehrere Tactus auf diese oder jene Notengattung zu geben sind. Es kamen demnach auf eine Brevis perfecta drei, auf eine Brevis imperfecta zwei solcher Tactus. Der Begriff des Wortes Tactus ist also von dem unsrigen verschieden. Taktstriche kannte man damals nicht. Dafür waren bei perfekter Mensur den Noten Punkte beigegeben und zwar endweder das Punktum perfectionis, wenn es sich um einen dreiteiligen Notenwert handelte; oder das Punktum divisionis, das die Grenze der Perfektion anzeigte, die Notengruppen trennte. Diese Punktarten hatten also die Bedeutung unseres heutigen Taktstriches, der sich tatsächlich — freilich erst nach Jahrhunderten — aus jenem punktum perfectionis bezw. divisionis entwickelt hat. Uebrigens singen die päpstlichen Sänger heute noch nach Noten ohne Taktstrich, und wer Musik im Palestrinastil eingeübt hat, wird gefunden haben, daß diese Taktstriche und der damit verbunden gedachte Rhythmus den Sängern in bezug auf die richtige Betonung des Textes und auf den notwendigen Fluß der Stimmen oft große Schwierigkeiten bereiten. Auch bei dem Vortrage moderner Musik machen sich ja die Taktstriche insofern unangenehm geltend, als sie die Gesangschüler verleiten, bei ihnen Atem zu schöpfen, selbst wenn dadurch die Silben eines Wortes getrennt würden. Mit diesem Fehler haben bekanntlich Gesanglehrer immer zu kämpfen, auch wenn die Schüler die Regel genau kennen. Es scheint, als wenn durch diese Taktstriche der Faden der Melodie auseinandergeschnitten würde, so stark wirkt das sichtbare Zeichen auf das Auge und den Geist. Um einen Begriff von dieser Schreibart zu geben, folgen im Anhange Beispiele in Urschrift und Uebersetzung.

Taktstriche.

Punktum perfectionis.

Beispiel 10 zeigt einen zweistimmigen Satz, da singt die Ober-

[1]) Vgl. darüber W. Niemann, „Ueber die abweichende Bedeutung der Ligaturen i. d. Mensuraltheorie der Zeit vor J. de Garlandia", 1901, und die oben angeführten Sonderwerke.

stimme die Noten im imperfekten, die Unterstimme im perfekten Tempus. Beispiel 11: ein zweistimmiger Satz, worin die Unterstimme denselben Satz im verkürzten Tempus singt. Beispiel 12 ist ein Doppel-Kanon zwischen Sopran und Alt, Tenor und Baß; der Sopran singt imperfekt, der Alt perfekt; bei Tenor und Baß tritt ferner noch die prolatio hinzu.

Unsere Sänger schrecken in der Regel zurück vor den polyphonen Kompositionen des 16. Jahrhunderts, obgleich sie ihnen in heutiger Notenschrift geboten werden. Wie würden sie erst mit den vorstehend angedeuteten, aber lange nicht erschöpften Schwierigkeiten der Mensural-Notenschrift, bestünde sie noch zu Recht, kämpfen müssen!

Es mag hier noch zweier Schwierigkeiten gedacht werden, mit denen unsere heutigen Sänger bei dem Vortrage alter Kompositionen zu rechnen haben: der Transposition und der damit in Verbindung stehenden verschiedenen Arten der Schlüssel. Man schrieb vor und nach Palestrina die Tonstücke entweder ohne Vorzeichnung, also in den Tonarten auf *D*, *E*, *F* usw., oder man transponierte sie in die Ober-Quarte mit Vorzeichnung eines wesentlichen *b* (Cantus transpositus). Dorisch lautete demnach: *G A B C D E F G*. Untransponierte Tonstücke nannte man das „Dursystem“, transponierte das „Mollsystem“, weil dort *B durum* (*h*, ♮ oder ♮), hier *B molle* (♭) angewendet wurde. (Man sieht, diese Benennungen bedeuteten damals etwas ganz anderes als heute. Vgl. ob. S. 52.) Mit ♭ oder ♯ (♮) versetzte Töne bezeichnete man als „eingebildete“, „falsche“; daher musica ficta oder falsa, eine kirchentonfremde Musik. Es war ferner Regel, keine Nebenlinien zu benützen; so kam man bei dem höher liegenden Mollsystem in Verlegenheit und wendete darum ganz verschiedene Schlüsselgattungen an. Beim „Dursystem“ gebrauchte man den C-Schlüssel auf der 1., 3. und 4. Linie für Sopran, Alt und Tenor und den F-Schlüssel auf der 4. Linie für den Baß. Dagegen wurde im „Mollsystem“ der Violinschlüssel für Sopran, der C-Schlüssel auf der 2. Linie (Mezzosopranschlüssel) für Alt, der C-Schlüssel auf der 3. Linie für Tenor und der F-Schlüssel auf der 3. Linie (Baritonschlüssel) für den Baß angewendet. Diese hohen Schlüssel nannte man Chiavette (Schlüsselchen, versetzte Schlüssel). Nun werden aber heute jene Kompositionen, damit sie den Stimmen bequem liegen, bald eine Terz oder Sekunde höher, bald niediger angestimmt, was leicht ausführbar ist, wenn man die Schlüssel wechselt. Darum müssen die Sänger mit allen genannten Schlüsseln und mit der Lage der halben Töne, sowie mit den damit in Verbindung stehenden Vorzeichnungen genau bekannt sein, um die geforderte Transposition korrekt und augenblicklich ausführen zu können. — In manchen neuen Ausgaben alter Werke werden jedoch diese Transpositionen bereits vom Herausgeber ausgeführt, d. h. die Stimmen sind in jener Tonhöhe geschrieben, in der sie zu singen sind — für die Sänger gewiß eine große Erleichterung, doch auch vom allgemeinen modernen Standpunkt aus eine lebhaft zu begrüßende Neuerung.

Transposition. Schlüssel. Musica falsa. Chiavette.

Nebenbei bemerkt, gab es in jener Zeit bei den Tonstücken auch keine Vortragszeichen. Domenico Mazzochi (aus der Römi-

schen Schule, s. dort) erklärt in der Vorrede zu seinen 5stimmigen Madrigalen i. J. 1640 als Erster die Zeichen < > für crescendo und decrescendo. Vorher schon, 1615, hatte der päpstliche Kapellsänger Franzesco Severi in seinen Salmi passaggiati sopra i falsibordoni das *p(iano)* und *f(orte)* benützt. Das Verdienst der Einführung der Dynamik wird also mit Unrecht den „Mannheimern" (s. dort) zugeschrieben.

Franko. In der Geschichte der Mensuralmusik spielt der berühmte Franco von Köln (Wende des 12./13. Jahrhunderts, näheres über seine Person ist nicht bekannt) eine Rolle. Er ist der Verfasser eines mit „Ego Franco de Colonia" beginnenden Compendium discantus,[1]) darin er schon die kleine und große Terz zu den Konsonanzen (Concordanzen, wie er sie bezeichnet), wenn auch nur zu den unvollkommenen, zählt, dagegen nicht die Sexte.

Um auf den Discantus (franz. Déchant) zurückzukommen: man unterschied mehrfache Formen der Komposition, die sich nach und nach auch in drei und vier Stimmen (Triplum, Quadruplum) bewegte. Der Hauptinhalt (Ténor, mit der Betonung der 1. Silbe) wurde gewöhnlich der hohen Männerstimme übergeben. Daraus entstand unsere heutige Bezeichnung Tenór. Andere, z. B. Kornmüller, meinen, Tenor bedeute nicht Hauptinhalt, sondern sei abgeleitet von „tenēre", halten; er war die dem gregorianischen Gesange entnommene Hauptstimme, von der die anderen Stimmen gehalten wurden, an die sie sich anlehnten. (Cantus firmus.) Die hohe Gegenstimme zu dieser normalen Mittelstimme war eben der Discantus. Harmonieergänzend trat dann der Gegentenor hinzu, teils über, teils unter dem Tenor sich bewegend: Contratenor bassus, bezw. altus. Der Diskant wurde so der höchste: Supremus, Soprano. Daher die Namen unserer Stimmgattungen: Sopran oder Discant, Alt, Tenor, Baß.

Die einzelnen Kompositionsformen waren: das (reine) Organum (über einem cantus planus mit langen, verschieden mensurierten Noten), der Rondellus (Rondeau, mit wiederkehrender Melodie in den einzelnen Stimmen), Conductus (mit drei bis vier vom Komponisten selbständig erfundenen Stimmen), die Copula (verziert und rasch bewegt), der Motetus (dreistimmig mit einem gregorianischen Choralmotiv oder einem Volkslied im Tenor), endlich der Hoquetus (Ochetus, mit drei, abwechselnd pausierenden Stimmen).

---

[1]) Abgedruckt bei Coussemaker Script. I. Dieser Franko ist nicht zu verwechseln mit Franko von Paris, einem um die Entwickelung der Mensuralmusik nicht minder verdienten Musiker, Verfasser der „Ars cantus mensurabilis" (abgedruckt bei Gerbert, Script. III). S. auch Peter Bohn, Magistri Frankonis ars cantus mensurabilis: d. i. des Lehrers Franko Kunst des Mensuralgesanges, übersetzt und erklärt. Trier 1880. Vgl. über die beiden Franko und deren häufige Verwechslung Riemanns Gesch. d. Musiktheorie 114 ff.

Der Déchant fand namentlich in Frankreich seine Pflegestätte, insbesondere an der Notre Dame-Kirche zu Paris. Er gehörte übrigens ebenso der kirchlichen wie der weltlichen Musik an, und erschien teils mit, teils ohne Text.

Mit Beginn des 14. Jahrhunderts sehen wir die Kunst der Mehrstimmigkeit im Tonsatze schon sehr entfaltet; sowohl nach Seiten der Rhythmik hin, wie des chromatischen Elementes, dem der Musiktheoretiker Marchettus v. Padua (1274) die Bahn gebrochen. Aus dem Discantus ist die Ars nova, Kontrapunkt genannt, hervorgegangen. Die älteste bekannte Schrift, die sich dieses Ausdruckes bedient, ist der Traktat „Optima introductio in contrapunctum“ (Beste Einführung in den Kontrapunkt) de Garlandias, eines Schriftstellers des 13.—14. Jahrhunderts.[1] Der erste berühmte Meister des Kontrapunkts war Philipp de Vitry, † 1361 als Bischof von Meaux. Er vermannigfachte die Mensuralbestimmungen und führte den Gebrauch kleinerer Notenwerte ein. Seine fortschrittlichen Ideen, wie die Ars nova überhaupt, fanden einen tatkräftigen Anwalt in Johannes de Muris, dem 1350 gewählten Rektor der Sorbonne zu Paris. Dieser, mit Vitry befreundet, lehrte nicht nur als der Erste die Sexte zu den Konsonanzen zählen. Er stellte auch in seinen zahlreichen Schriften[2] in bezug auf den Diskantus bereits Regeln auf, die heute noch gelten, z. B.: soll der Diskantus mit einer vollkommenen Konsonanz beginnen und schließen[3]; zwei voll-

Garlandia.

Vitry

Muris.

---

[1]) Abgedruckt bei Coussemaker, Script. III. Dieser Garlandia ist nicht zu verwechseln mit Johannes de Garlandia, dem ältesten Mensuralschriftsteller (noch vor Franko), der 1229 Magister an der neuen Universität Toulouse war. Sein Traktat „De musica mensurabili“ abgedruckt bei Coussemaker, Script. I.

[2]) Sämtlich bei Gerbert Script. III bezw. Coussemaker desgl. abgedruckt, wir erwähnen nur „De discantu et consonantiis“, insbesondere aber die „Ars contrapuncti secundum J. de Muris“. Johannes de Muris aus Frankreich ist nicht zu verwechseln mit seinem englischen Namensvetter, dem Magister der Mathematik aus Oxford, der u. a. das gründlichste musiktheoretische Werk des ganzen Mittelalters, das siebenbüchrige Speculum musicae verfaßte, als streng konservativer Musiker aber seinem fortschrittlichen Zeit- und Namensgenossen aus Paris entgegentrat. Die Unterscheidung der beiden Namensträger erfolgte zuerst durch Rob. Hirschfelds Dissertation „J. de M.“ 1884.

[3]) Da die Terz nicht als vollkommene Konsonanz galt, so pflegte man bis ins 17. Jahrhundert den Schluß-Akkord ohne Terz zu geben. Eine Nachwirkung dieser Regel ist auch der Gebrauch, Stücke in der dorischen, äolischen und phrygischen Tonart mit großer Terz abzuschließen.
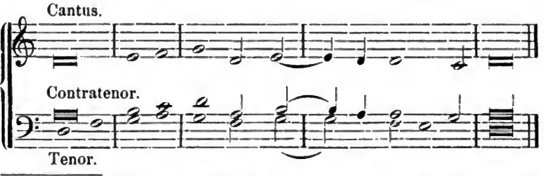
kommene Konsonanzen (Oktaven, Quinten) sollen nicht in gerader Bewegung aufeinander folgen; die Dissonanz kommt nur im Durchgange vor und löst sich wieder in eine Konsonanz auf; zwei Dissonanzen dürfen nicht aufeinander folgen; Gegenbewegung der Stimmen ist womöglich vorzuziehen usw.

In Frankreich wurde der Kleriker und Dichter-Musiker Guillaume de Machault (c. 1284—1372; seit 1314 am Hofe des blinden Böhmenkönigs Johann von Luxemburg) der Hauptvertreter der Tonkunst des 14. Jahrhunderts. Seine zur Krönung Kaiser Karls V. 1364 komponierte Messe ist das älteste Beispiel 4stimmiger Kirchenmusik. In Italien behauptet der Orgelvirtuose und Komponist Francesco Landino zu Florenz († 1397, vgl. Kap. VI) ähnlichen Rang.[1]) Um diese Zeit feiert die welsche Dichtkunst und Prosa bereits ihren höchsten, die abendländische Welt umspannenden Triumph in Dante († 1321), Petrarca († 1374) und Boccaccio († 1375).

Neueste Forschungen deuten zweifellos auf England, als auf die Geburtsstätte der Neuen Kunst; die ars nova erscheint als eine Renaissance der Bardenkunst. In England hatte sich bereits seit dem 11./12. Jahrhundert, auf Grund der schon längst, wie früher erwähnt, naturwüchsig betriebenen Mehrstimmigkeit, eine eigentümliche Art, die Psalmen zu singen, entwickelt. Man begleitete nämlich den in der Oberstimme liegenden Psalmton vorzugsweise mit der Unter-Quarte und Sexte, also in Sext-Akkorden. Da nun hier statt des Grundtones stets die Terz im Basse lag, nannte man diese dann auch in Frankreich auftretende Form des Psalmodierens „Falso bordone" (falscher Baß), französisch Faux-Bourdon (Faulx-Bourdon). Als der päpstliche Hof 1377 von Avignon nach Rom zurückkehrte, wurde diese Gesangsart auch dahin verpflanzt.

Falso bordone.

Als Beispiel eines solchen Falso bordone teilt der Mailänder Theoretiker Franchinus Gafor († 1522) das folgende mit:



[1]) S. die Beschreibung der Musikhandschriften des 14. Jahrhdts. in Joh. Wolfs obenerwähnter „Gesch. d. Mensuralnotation".

Eine ausführliche Besprechung des Faulxbourdon gibt um 1450 ein Traktat des Mensuralschriftstellers Guilelmus Monachus, der jenen Diskant als etwas in England allgemein bekanntes hinstellt. Er spricht auch von einer Abart, genannt Gymel (cantus gemellus = Zwillingsgesang). Dr. Viktor Lederer ergänzt in seinem Buche „Ueber Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst" (I., 265 ff.) die bisherigen Forschungen [1]) wesentlich und deutet die Definition des Faulxbourdon durch den Mönch Wilhelm in folgendem Sinne: „Faulxbourdon ist die Harmonisierung einer Sopranmelodie, der zufolge der Baß nicht wirklich die ‚Bürde' der andern Stimmen auf sich nimmt (burden, das deutsche ‚Bürde' heißt noch heute im Englischen ‚Baß'), sondern lediglich mit harmonischer Funktion (also als ein ‚falscher Bürdenträger') sich den andern Stimmen beigesellt, just wie der alte Grundbaß, pumhart, Bordunus (unsere ‚Baßquinten' oder ‚Bauernquinten', vgl. S. 89). Denn bei dieser Kompositionsart ist eben das Fundament der Komposition nicht eine einzelne Stimme, sondern — die Harmonie." Guilelmus Monachus. Gymel.

Später entwickelte sich noch eine andere Art des Psalmodierens, heute noch angewendet und ebenfalls Falso bordone genannt, obwohl sie streng genommen diesen Namen nicht verdient, weil die Voraussetzung des „falschen Basses" nicht zutrifft. Es werden nämlich die Psalmen von zwei Chören so vorgetragen, daß immer abwechselnd ein Vers einstimmig im gewöhnlichen Psalmtone, der zweite aber in mehrstimmigem Satze gesungen wird. Dieser mehrstimmige Satz enthält entweder den Psalmton als Cantus firmus im Tenor, oder er ist frei, d. h. ohne Einflechtung des Psalmtones erfunden. Vergleiche Anhang, Beilagen 13 und 14. (Eine reiche Auswahl solcher Falsibordoni bringt die „Musica divina" von Dr. Proske 3. Band.)

Unter den Kirchenliedern aus der hier zuletzt betrachteten Zeit (12./13. Jahrhdt.) finden wir auch das älteste Denkmal der Musik in Böhmen, das St. Adalbertslied „Hospodyne pomiluj ny" (Herr, erbarme dich unser). Diesem ersten geistlichen Volkslied Böhmens, das bis heute als tschechisches Nationallied fortlebt, gesellte sich gegen Ende des 13. Jahrhunderts das nicht minder populär gewordene „Wenzelslied" hinzu.[2])

---

[1]) Vgl. namentlich Dr. Guido Adlers den Faulxbourdon nach jenem Traktate behandelnde „Studie zur Geschichte der Harmonie", 1881, mit ihrer These, daß Kontrapunkt und Harmonie im Volksgesange der nordischen Völker Westeuropas wurzeln und sich längere Zeit parallel entwickelten. Ferner H. Riemanns „Gesch. d. Musiktheorie".

[2]) Vgl. Batka, Gesch. der Musik i. Böhmen, I., Prag 1906.

6. Die außerkirchliche Laienmusik.

Barden. Troubadours. Minne- und Meistersänger. Fahrende Spielleute. Zunftwesen. Instrumente. Anfänge des musikalischen Dramas. Volkslied und weltliches Kunstlied.

Ein eigentümlicher Zug frischer Romantik beherrschte das 12. und 13. Jahrhundert. Siehe die Kreuzzüge, das Ritterwesen, aber auch das Erscheinen der Troubadours und Minnesänger.

Daß wir es hier mit einem kulturhistorisch äußerst interessanten Nachhall der romantisch-heldischen Lebensauffassung der alten Britannier zu tun haben, hat erst in allerjüngster Zeit der junge Gelehrte Dr. Viktor Lederer in seinem bereits erwähnten aufsehenerregenden Werke „Ueber Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst" aufgezeigt. Hier wird erstmals nachgewiesen, daß auch die „fahrenden Sänger und Musikanten, die vagierenden Kunstträger und Kulturgründer des Mittelalters, auf die eigentlich alles zurückgeht, was das Mittelalter an Geistesprodukten hervorgebracht", daß auch sie einst eine Heimat hatten: Britannien, mit seinen Barden, den geheiligten Sänger-Dichtern der alten Kelten mit dem ausgesprochenen Wandertrieb! Dort im alten Wales, das wir nunmehr als Heimatland der Polyphonie erkennen sollen, dort blühte der mehrstimmige Volksgesang, dort sangen die Barden ihre Lieder kunstgerecht zur Chrotta, einem der ältesten Streichinstrumente, das wir kennen.

Barden.

Chrotta.

Schon der Dichter Venance Fortunat, Bischof von Poitiers († 609), erwähnt es, indem er schreibt: „Der Römer lobt dich auf der Leier, der Barbar singt dir mit der Harfe, der Grieche mit der Zither, der Britannier mit dem Crouth." Die älteste Form hatte nur drei Saiten; der Steg stand mit einem Fuße auf der Unterdecke, so daß er den Stimmstock bildete. Später hatte das Instrument sechs Saiten, wovon vier auf dem Griffbrett und zwei neben demselben waren, weil sie von dem Daumen der linken Hand gerissen wurden. Fig. 5 dieses Abschnittes ist eine Abbildung des Instrumentes des Barden Morgan. (Bibliothek zu Dresden.)

Als „Erben, Nachfolger und Volksgenossen" der alten Barden lehrt uns der genannte Forscher nun all die wandernden Sänger, Spielleute, Jongleure, Menestrels usw. betrachten, die die britannischen Artussagen und Minnelieder auf dem Kontinent verbreiteten und die zugleich die eigentlichen „Lehrmeister aller

mittelalterlichen Dichter und Komponisten, Troubadoure, Trouvères, Minne- und Meistersinger" wurden, denen wir nunmehr hier begegnen sollen.

Im südlichen Frankreich und in Spanien waren es insbesondere die Höfe der Grafen von Toulouse, der Provence, Navarra und Barcelona, wo Poesie und Gesang geliebt und gepflegt wurden. An diesen Musen-Höfen traten nun ritterliche und fürstliche Personen auf, die ihre dem Preise der Frauen gewidmeten Dichtungen in Form von Liedern in der Regel durch Spielleute vortragen ließen und (in der Provence) Troubadours oder (in Nordfrankreich) Trouvères (von trouver, [er]finden, abgeleitet) genannt wurden. Jene Spielleute, handwerksmäßige Musiker von untergeordneter Lebensstellung, hießen „Jongleurs" (entstanden aus joculator, Spaßmacher) oder englisch „Minstrels" (abgeleitet von Minister, Gehilfe). Als Begleitinstrumente dienten Drehleier, Viole oder die Rotta und andere harfenartige Instrumente (s. S. 87 ff.). Die Troubadours waren nicht gelehrte Theoretiker, sondern Naturalisten und begabte Improvisatoren. Ihre Melodien, einem überwallenden Gefühle entsprossen, hatten nicht jene strenge und starre Form wie die der eigentlichen Fachmusiker, sondern ähnelten mehr dem Volksliede. Beilage Nr. 15 des Anhangs bringt eine solche Melodie von Châtelain (Kastellan) Regnault de Coucy. Troubadours.

Unter den verschiedenen Formen der Troubadourgesänge (Chansons, Rondels [Rundgesänge] u. a.) tritt die verbreitete des Lais (engl. Lay, spr. lē) charakteristisch hervor. Der Name bezeichnet ursprünglich die Gesänge der bretonschen Harfner, später eine Art Ballade. Aus diesen altfranzösischen Lais gingen die Leiche der Minne- und Meistersänger hervor.[1]) Ein reicher Schatz solch köstlicher weltlicher Melodien ist uns erhalten und neuerer Zeit durch die Publikationen der Société des anciens textes français zugänglich gemacht.[2])

Als einer der berühmtesten Troubadours gilt Adam de la Hâle (Halle [c. 1240—1287]). Dieser war in genialer Adam de la Hâle.

[1]) Ferd. Wolf, Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche. 1841.

[2]) Unterschiedliche Balladen, Rondos, Motetten und Lais finden sich in dem Roman de Fauvel (aus den Jahren 1310 bis 14, eine Satire gegen die Gesellschaft; Fauvel ist der Name eines Pferdes, das die menschliche Eitelkeit symbolisiert). Das bisher unveröffentlichte Manuskript aus der Pariser Nationalbibliothek ist durch Pierre Aubry 1907 bei P. Geuthner, Paris erschienen. — Melodien provençalischer und altfranzösischer Lieder bringt die Faksimilausgabe des Chansonnier de St. Germain von Mayer und Raynaud, 1892.

Weise nicht bloß Erfinder der Lieder, sondern auch ausübender Musiker. Von ihm rührt das erste dramatisch-musikalische Werk, das Liederspiel „Robin und Marion“ her, das 1182 am Hofe Roberts II. von Artois zu Neapel zuerst zur Aufführung kam. Dasselbe schildert in naiver und treffender Weise eine ländliche Liebesintrigue.[1]) Der Autor wird mit Recht als der Begründer der französischen komischen Oper angesehen. Seine Werke sind von unschätzbarer Bedeutung für die Musik jener Zeit.[2])

Ein berühmter Troubadour ist ferner König Thibaut IV. von Navarra (1201—1253); einige seiner Lieder werden noch mitunter in historischen Konzerten gehört.[3])

Vielfach fußen die Lieder der Trouvères auf dem schon im 13. Jahrhundert blühenden französischen Volkslied, auf dessen Motive dann auch die Kontrapunktiker des 15. und 16. Jahrhunderts ihre Werke bauten. Wir nennen nur die Volkslieder: „L'homme armé“ (englischen Ursprungs! Led. I, 234 ff.) und „Dieu quel mariage“.[4])

Im südlichen Deutschland äußerte sich der romantische Zug der Zeit im Minnegesange. Die Minnesänger unterschieden sich von den Troubadours dadurch, daß sie stets ihre Gesänge selbst vortrugen und sich gewöhnlich mit einer kleinen dreieckigen Harfe (Spitzharfe, Psalter) begleiteten, wie solche auf Handschriften vielfach abgebildet sind (z. B. auf der in der Münchener Hofbibliothek befindlichen Handschrift von Gottfried von Straßburgs „Tristan und Isolde“). Inhalt der Gesänge war auch hier das Lob der Frauen, dann Preis der Natur und Schilderung politischer Ereignisse. Während aber in Frankreich bei dem Lob der Frauen

Minnesänger.

[1]) 1822 wieder aufgefunden und nach dem Original ediert, 1896 bearbeitet und aufgeführt durch den Pariser Komponisten und Musikschriftsteller J. Tiersot (geb. 1857). Zwei Lieder aus „Robin und Marion“, von W. Tappert bearbeitet, erschienen bei Challier, Berlin.

[2]) Eine Gesamtausgabe der Werke des Adam de la Hâle veröffentlichte Charles Edmund Henri de Coussemaker 1872 in Paris unter dem Titel „Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle Poésies et Musique“. Vgl. H. Guy, Essay sur la vie et les oeuvres littéraires d'Adam de la Hâle, 1898.

[3]) Vgl. Diez, „Die Poesie der Troubadours“ (1882). Hervorragend betätigt sich auf diesem Gebiete der Pariser Musikgelehrte Pierre Aubry (geb. 1874). Siehe desselben „Les jongleurs dans l'histoire“ in den S. 43 erwähnten „Mémoires“ 1900.

[4]) Vgl. J. Tiersot, Histoire de la chanson populaire en France, 1889, u. a.

mehr das sinnliche Element, die Galanterie, die Oberhand gewinnt, zeichnen sich die Deutschen durch Gemütstiefe und Sittenreinheit aus — ein Abglanz des Marienkultus. Ganz merklich beeinflußt auch der gregorianische Choral die Gestaltung dieser Gesangweisen. Berühmt ist der Sängerkrieg auf der Wartburg: in Gegenwart der heil. Elisabeth, Landgräfin von Thüringen (geb. 1207), ringen um die Palme: Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, der Hauptvertreter der mittelalterlichen Lyrik zur Hohenstaufenzeit, Heinrich von Ofterdingen u. a.[1] Als letzte Ausläufer gelten Heinrich Frauenlob von Meißen (14. Jahrh.) und Oswald von Wolkenstein aus Tirol (15. Jahrh.). Walther v. d. Vogelweide.

Wir besitzen auch von den Minnesängern eine große Anzahl Dichtungen mit Melodien in den mittelalterlichen Liederhandschriften, so beispielsweise in der „Jenaer Handschrift".[2] Beilage Nr. 16 bringt eine Probe des deutschen Minnegesanges. Liederhandschriften.

Die Notierung der weltlichen Lieder des Mittelalters erfolgte gleich wie jene der kirchlichen Gesänge mittels der Choralnotenschrift.

Als ältestes Denkmal deutscher Musik aus Böhmen (unter Wenzel I. weilten deutsche Minnesänger, u. a. Frauenlob, auch am Prager Hofe) existieren die Lieder des Minnesängers Mülich von Prag (c. 1300).[3]

Musikalische Bildung gehörte damals, mehr als Lesen und Schreiben, zur guten Erziehung. In Gottfried von Straßburgs romantischem Epos „Tristan und Isolde" rühmt sich der Held, „Fiedel, Symphonie (eine Art Drehleyer), Harfe, Rotte (Geigeninstrument, vgl.

[1]) R. Wagner benutzte diesen Sängerkampf als Vorwurf zu seinem „Tannhäuser". — Ausführliches über die Minnesänger und jenen Kampf bringt F. H. von der Hagen im 4. Bd. seines Werkes: „Die Minnesänger" (1838—56).

[2]) Neuausgabe von Holz, Saran und Bernoulli 1902. Vgl. auch P. Runges Publikation „Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen", Leipzig 1896, desselben „Die Lieder des Hugo von Montfort mit den Melodien des Burk Mangolt", 1906, Heinr. Rietschs Veröffentlichung der „Mondsee-Wiener Liederhandschrift" 1896, und Oswald Kollers Ausgabe der Lieder Oswalds v. Wolkenstein (Denkmäler d. Tonk. i. Oesterr., IX, 1, 1902). Während die beiden letzten Historiker die Melodien im mensuralen Sinne deuten, leiten P. Runge und H. Riemann („Die Melodik der Minnesänger", Mus. Wochenbl. 1897), neue Gesichtspunkte für die Lesung der Troubadour- und Minnesängernotierungen entwickelnd, die Rhythmik der Melodie aus dem Metrum des Gedichtes ab.

[3]) Nach der Colmarer Handschrift kritisch herausgegeben von R. Batka, Prag 1905. Vgl. desselben Gesch. d. Mus. i. B. 1906.

unt.) und auch Leyer" gelernt zu haben. Der Reimchronist Ottokar erzählt von einer Dame, daß sie „fiedeln und singen" könne. — Der Minnegesang ist die geistige Unterhaltung der Vornehmen.

Im 14. Jahrhundert geht diese Kunst auf die Bürger reicher Städte, wie Nürnberg, Mainz, Straßburg, München, Colmar, Regensburg, Prag usw. über. Es bilden sich unter strengen

Meistersinger.

Satzungen (Tabulatur) förmliche Gilden, Meistersinger genannt. Erst im Jahre 1839 fand dieser Meistergesang ein völliges Ende, als die letzten vier Mitglieder der Gilde zu Ulm ihr Innungszeichen, ihre Bücher, Fahnen usw. dem dortigen „Liederkranze" mit einer förmlichen Urkunde übergaben. Man unterschied Meister, Dichter, Singer, Schulfreunde und Schüler. Meister wurde, wer einen neuen Ton erfand, d. h. wer selbsterfundene Gedichte nach eigenen Melodien vortrug; Dichter war, wer eigene Gedichte nach fremden Weisen sang; Singer kannten die gebräuchlichen Melodien auswendig; Schulfreunde besaßen genügende Kenntnis der Gesetze. Die Schüler hatten erst die Tabulatur, d. i. die vorgeschriebenen Gesangregeln zu lernen.

Ein Meisterlied hieß „Bar"; es bestand aus „Gesätzen" (Strophen), jedes Gesätz aus zwei „Stollen" von gleichem Ton, und einem „Abgesang" mit anderem Versmaß und anderer Melodie. Von Zeit zu Zeit wurden Wettgesänge ausgeschrieben, die man „Schule" nannte. Die Gesänge selbst mußten frei und ohne Anstoß vorgetragen werden. Von vier Merkern achtete je einer auf die Melodie, auf den Versbau, auf die Reime und einer darauf, daß der Inhalt der Gedichte nicht der heil. Schrift — ihr waren die Stoffe meist entnommen — widerspreche. Fehler wurden auf der Merkertafel angekreidet und durch festgesetzte Strafen gesühnt. Zum Schlusse verteilte man die Preise. Wer solch einen Preis errungen, durfte Schüler zur Ausbildung annehmen.

Die Meistersingerei war zuletzt jeder Poesie bar und zum reinen mechanischen Handwerk herabgesunken.[1]) Den (mit der Mensuralnotenschrift aufgezeichneten) Melodien gab man, wie schon die Minnesänger getan, verschiedene wunderliche Namen. So kannte man den „abgespitzten", den „grünen", den „vergessenen" Ton, den „Muskatblüte-Ton", die „abgeschiedene Vielfraßweis", „Schwarzdinten-Weis", „kurze Affenweis" usw. Die Weisen sind uns nicht so zahlreich erhalten, wie die Dichtungen selbst.

Man mag dem Streben und der Gesinnung der Meistersinger noch so große Anerkennung zollen und namentlich zugestehen, daß sie die Liebe zu Musik und Poesie in bürgerlichen Kreisen geweckt und gepflegt haben, Tatsache ist, daß sie zur Förderung der Tonkunst, wenigstens in den letzten

[1]) R. Wagner hat in seiner Lustspiel-Oper „Die Meistersinger von Nürnberg" eine ergötzliche, zugleich kulturhistorische Schilderung dieser Verhältnisse gegeben.

Jahrhunderten, so gut wie nichts beigetragen haben. Der Geist ist es, der lebendig macht, nicht aber totes, handwerksmäßiges Formelwesen. — Berühmte Meistersinger waren die Nürnberger Hans Rosenblüt, Hans Folz und namentlich Hans Sachs, Schuhmacher zu Nürnberg im Anfange des 16. Jahrhunderts.[1]

Hans Sachs.

Außer den Jongleurs, die die Troubadours begleiteten, gab es noch viele „fahrende" Spielleute, Fiedler und Pfeifer. Nach dem Schwaben- und Sachsenspiegel ehr- und rechtlos und von der Kirchengemeinschaft ausgeschlossen, erfreuten sie sich doch beim Volke großer Beliebtheit: führten sie ja bei allen Festlichkeiten die Musik aus, die aus Tänzen und mit Instrumenten begleiteten Liedern bestand. Ein Fiedler oder Pfeifer mindestens begleitete die alten, stets gesungenen Tanzlieder.[2] Außerdem trieben sie Gaukelspiel und Possenreißerei (vgl. oben „joculator"). Es war ein lustiges Völkchen, leichtsinnig wohl, doch auch gutherzig. Der bessere Kern dieser „Fahrenden" schloß sich endlich zu eigenen Gilden, sog. Brüderschaften, zusammen und stellte sich unter den Schutz eines mächtigen Herrn. Als älteste Gilde wird die von Wien (1288) genannt. Ihr Schirmherr hieß „Spielgraf", und ein „Spielgrafenamt", das bis 1782 bestand, sorgte für Aufrechterhaltung der Statuten. Im Elsaß und in Frankreich hieß der vom König ernannte Vorsteher „Geigerkönig". Dessen Stellvertreter und eigentliche Leiter der Zunft war der „Pfeiferkönig".[3] Die Wiener „Nikolaibrüderschaft" hatte den

Fahrende Spielleute.

Brüderschaften.

Geigerkönig.

---

[1]) „Hans Sachs und die Meistersinger in Nürnberg" von Friedr. Schulteis, Nürnberg 1874. Ferner Schnorr von Carolsfeld, „Zur Gesch. des deutsch. Meistergesanges", 1872, Kurt Mey, „Der Meistergesang in Geschichte und Kunst", 1901. Vgl. hinsichtlich der Notierung auch Runges oben genannte Publikationen.

[2]) Sie bestanden aus dem Reigen (Hauptteil im geraden Tanz) und dem Nachtanz (angeschlossener Springtanz im dreiteiligen Takt). In die deutsche Minnesängerzeit verweist man das Entstehen des „Walzens", daraus gegen Ende des 14. Jahrhdts. der Walzer wurde (als Fackeltanz bei Hof und Adel). Dem Reigen entspricht im 16. Jahrhundert die allgemein verbreitete langsame Pavane (Paduana, aus Padua herstammend) und dem Nachtanz (ital. Saltarello oder Romanesca) die rasche Gaillarde.

[3]) Vgl, Ernst Barre, „Die Brüderschaft der Pfeifer im Elsaß", 1873. Zur 500jährigen Jubelfeier wurde 1890 zu Straßburg ein von Dr. Ernst Jahn verfaßtes volkstümliches und historisches Stück „Die

Erbkämmerer Peter von Eberstorff, die Straßburger „Brüderschaft der Kronen“ die Herren von Rappoltstein zu Protektoren. Jährlich hielt man „Pfeifergerichte“ ab. Da wurden Streitigkeiten geschlichtet und Strafen verhängt. Die „Geigerkönige“ in Frankreich forderten sogar, daß auch die Organisten und sonstigen Künstler unter ihre Jurisdiktion gehören sollten. Couperin u. a. opponierten aber heftig und führten einen ihnen günstigen Parlamentsbeschluß herbei.

Diese Gilden wandelten sich später (seit dem 15. Jahrhundert) in das Institut der „Stadtpfeifer“ (einem Stadtmusikus unterstehend) um; sie reichten bis in die neuere Zeit herein [1]) und erzielten unzweifelhaft günstige Erfolge. Unbemittelte Musikschüler wurden vom „Stadtpfeifer“ unentgeltlich unterrichtet und mußten, ehe sie „frei“ wurden, etwas Tüchtiges lernen; durch das Privilegium, einzig und allein die Musiken liefern zu dürfen, fanden die Mitglieder ihr Auskommen. Nicht zuletzt wurde auf die Sittlichkeit der Zunftgenossen eingewirkt.[2]) —

Stadtpfeifer.

Das seit 1200 in Deutschland aufgekommene Zunftwesen mit seinen Innungen lenkt unseren Blick naturgemäß auch auf die Gilde der Instrumentenmacher und damit auf die Gruppen der im Mittelalter gebräuchlichen Tonwerkzeuge selbst. Wie der Verlauf unserer Darstellung lehrte, steht die weltliche Musikübung dieser Zeit im strengen Gegensatze zur kirchlichen auch in bezug auf die angewendeten Mittel. Die Kirche pflegt fast nur das vokale Element. Neben den Gesängen des wie uns bekannt in besonderen Singschulen dafür ausgebildeten Klerus behauptet sich allein die Orgel. Alle anderen Instrumente wurden aus der Kirche, in die sie sich

Instrumente.

Orgel.

Pfeiferbrüder“ mit großem Beifall aufgeführt. S. auch das Musikdrama „Der Pfeifertag“ von M. Schillings.

[1]) Ein Ueberbleibsel ist die allerdings neuorganisierte „Musicians' company of the city of London“ aus dem Jahre 1472.

[2]) Vgl. A. Schubiger, „Musikalische Spizilegien“ („Die außerliturgischen Lieder“ und „Zur mittelalterlichen Instrumentalmusik“), 1876; auch Wasielewski, „Gesch. d. Instrumentalmusik i. 16. Jahrhdt.“, 1878 und J. Sittard, „Jongleurs und Menestrels“, 1885 i. d. Vierteljahrsschr. f. M. W. — H. M. Schletterers „Geschichte der Spielmannszunft in Frankreich und der Pariser Geigenkönige“ (Berlin 1884 bei Damköhler) bildet den 2. Teil seiner „Studien zur Gesch. d. französischen Musik“, die lediglich eine Uebersetzung des Buches „Chapelle-Musique des Rois de France', Paris, Paulin, 1832, von dem Pariser Musikschriftsteller Fr. Henri Castil-Blaze (1784 bis 1857) sind. S. Rob. Hirschfelds abfällige Kritik darüber in der „Neuen Zeitschr. f. Mus.“, 1884, Nr. 35/36.

allerdings früher mehr oder minder Eingang verschafft, im 13. Jahrhundert verwiesen, weil — sie in den Händen der geächteten Fahrenden Spielleute „mißbraucht" wurden.[1]) Von der Orgel, dem Mono- und Klavichord soll noch später im besonderen die Rede sein (s. Kap. VI, VIII), ebenso von der Familie der Lauten. Hierher gehören außer den kleinen, frühmittelalterlichen Harfen: dem dreieckigen Psalter und der viereckigen Rotta,[2]) die unterschiedlichen Streich- und Blasinstrumente. **Klavichord.** **Lauten.** **Harfen.**

Eine wichtige Quelle für die Kenntnis einzelner alter Instrumente, soweit solche überhaupt nicht mehr vorhanden, bieten die erhaltenen Meisterwerke der bildenden Kunst. Plastik und Malerei nehmen lebhaften Anteil an der Tonkunst ihrer Tage. Sie erfassen die Musik in erster Linie als charakteristisch als Ausdruck himmlischer Seligkeiten. Man denke nur an die Madonnen- und Engelsgestalten eines Albrecht Dürer (1471—1582 zu Nürnberg),[3]) an die singenden und musizierenden Engel des Gründers der altflandrischen Malerschule Van Eyk (1366—1426), an die Darstellungen der christlichen Schutzfrau der Tonkunst, der hl. Cäcilia durch Meister wie Rubens (1577—1640), Raffael (1483—1520) und v. a. Nicht minder an die unterschiedlichen Skulpturen (Konsolfiguren, Kapitälreliefs usw.) an den kirchlichen Bauwerken, den Domen zu Köln und Aachen, den Kathedralen zu Rheims oder Beverley (England); ein Relief der St. Georgkirche zu Bocherville aus dem 12. Jahrhdt. zeigt uns ein mittelalterliches „Orchester".

Streichinstrumente. Ueber die Entwickelung der Bauart der Bogeninstrumente herrschte bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts noch grosses Dunkel, weil die Schriftsteller darüber wohl einzelne Notizen, aber keine ausführlichen Beschreibungen gaben. Erst mit Sebastian Virdung (Musica 1511, s. unt.), Martin Agricola (Musica instrumentalis, 1528) und Hans Gerle (Musica und Tabulatur, 1546) fliessen die Nachrichten reichlicher. Da die Genannten aber dieselben Instrumente nicht selten mit verschiedenen Namen bezeichnen, fehlt es auch jetzt nicht an Unklarheiten.

Im allgemeinen stellt sich der Entwickelungsgang in folgenden Instrumenten dar: Charotta (Crouth), Rebek, Trumscheit, Radleier, Fidel, Viole und Violine. Die Streichinstrumente sind eine Errungenschaft des Mittelalters. Ursprung und Entwickelung weisen un-

---

[1]) „Propter abusum histrionum" (d. i. „der Gaukler") berichtet der gelehrte Benediktinerabt Engelbert von Admont († 1331) in seinem für die Musikgeschichte des Mittelalters nicht unwichtigen Traktate De musica (abgedruckt bei Gerbert, Script. II).

[2]) Vgl. Wewertem, „Zwei veraltete Musikinstrumente", Monatshefte f. M. W. 1881.

[3]) Sein Zeitgenosse ist Lucas Cranach (1472—1553).

verkennbar wieder auf das alte Britannien hin. So haben wir

Chrotta. die originelle Chrotta der Barden bereits näher kennen gelernt. Sie wird schon um das Jahr 609 als ein spezifisch britannisches Instrument genannt. Mit dieser Urform der Streich-

Rebek. instrumente verwandt erscheint das Rebek (arab. [der angeblich orientalische Ursprung ist nicht erwiesen!] Rebab, Rebeb): ein hölzerner Rahmen, der

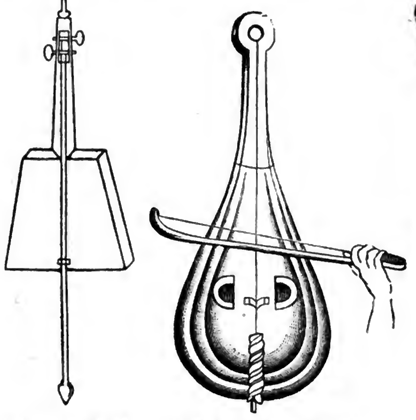


Fig. 1. Das Rebek nach Zamminer.[1])

Fig. 2. Lyra nach Gerbert.

die Seitenwände bildete, oben und unten mit Pergamentstreifen bespannt. Das Instrument (s. Fig. 1) hatte nur zwei, später drei Saiten. Es diente zur Begleitung des Gesanges. Gerbert gibt in „De cantu" aus einem Manuskript des 8. oder 9. Jahrhunderts die

Lyra. Abbildung einer einsaitigen Lyra (Fig. 2). Die Form ist augenscheinlich weit vollkommener als die ursprüng-

Fig. 3. Das Trumscheit.

[1]) „Die Musik u. d. musikal. Instrumente in ihrer Beziehung zu den Gesetzen der Akustik", 1855, ein vortreffliches Werk. Zamminer starb als Professor der Physik zu Gießen 1856.

liche des Rebeks. Das Trum[b]scheit (Trompetengeige) hatte über einen langen Schallkörper eine starke Saite, wie das D unseres Violons, gespannt (Fig. 3). Wurde diese mit dem Finger leise berührt und mit dem Bogen schwach angestrichen, gab es einen flageolettartigen Ton, bei starkem Strich dagegen einen trompetenähnlichen. Das Instrument diente in Frauenklöstern zu den Intraden und bei der englischen Marine zu Signalen (daher auch „Trompet marine") genannt). Offenbar ist das Trumscheit ein vergrößertes Rebek oder Monochord. Stark beliebt war im 10.—12. Jahrhundert die Radleier (Dreh- oder Bettlerleier, Organistrum, Vielle oder Chiffonie d. i. „Symphonie"). Wir sehen

Trumscheit.

Radleier.

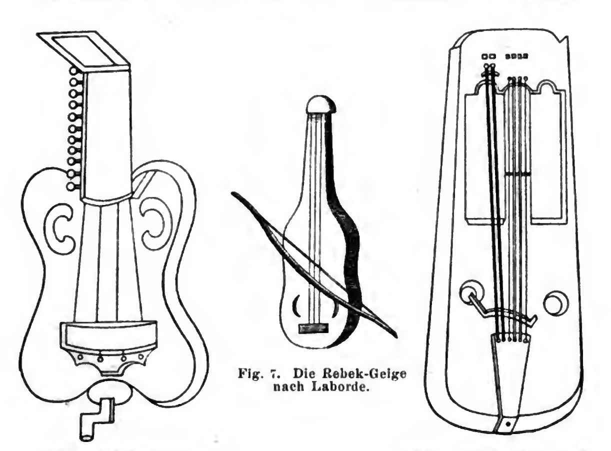


Fig. 4. Die Radleier

Fig. 7. Die Rebek-Geige nach Laborde.

Fig. 5. Chrotta oder Crouth.

das sonderbare Instrument (Fig. 4) noch heute bei den Savoyardenknaben. Von vier über den Schallkörper gespannten Saiten sind zwei mit einer Art Klaviatur (eine Oktave umfassend) verbunden, die die Saiten mittels Bünden verkürzt; die beiden anderen, zu beiden Seiten des Griffbretts freiliegend — sie heißen Bordune (bourdons) — geben, wie beim Dudelsack (s unten) stets dieselben Töne an (Tonica und Dominante, Baßquinten). Ein durch eine Kurbel bewegliches, mit Harz bestrichenes Rad bringt stets sämtliche Saiten zum Erklingen. Die gelehrten Schriftsteller erwähnen des Instrumentes immer mit Geringschätzung. Es feierte im 18. Jahrhundert gleichzeitig mit dem Dudelsack namentlich in Frankreich eine Renaissance,

indem sich vorübergehend Instrumentenmacher und Virtuosen, Komponisten und Schriftsteller seiner begeistert annahmen.

Fidel. Fiedel (Fidula) lautet die Bezeichnung für die Streichinstrumente vom 8.—14. Jahrhundert. Ihr Schallkörper war von gewölbter, birnenartiger Gestalt. Die Franzosen verflachten sie mehr und nannten sie spottweise Gigue (Schinken), hier-



Fig. 6. Kleine Geige nach Virdung.

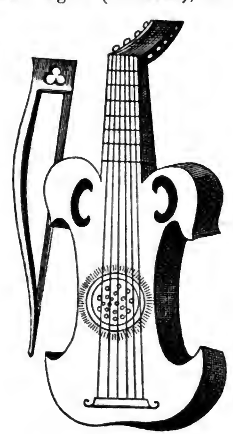


Fig. 8. Groß-Geige nach Virdung

Geige. nach die Italiener Giga, die Deutschen Geige.[1]) Man unterschied „Klein-Geigen" (Fig. 6, 7) und „Groß-Geigen" (Fig. 8). Jene hatten nur drei, in Quinten gestimmte Saiten, diese vier

[1]) Die Fiedel war ein Lieblingsinstrument der Böhmen (vgl. Batka, Gesch. d. M. i. B., I., 77 ff.); ihre Bezeichnung housle, wohl sprachverwandt mit dem serbischen gusla und dem russischen gusli, lenkt die Aufmerksamkeit auf eine der verschiedenen Deutungen des Ursprungs dieses Instruments; sie ist heute ziemlich vergessen, und finde hier nach Adelung Platz: „Die erste Geige ward vielleicht aus dem Brustbeine der Gans (vulgo der Hüpfauf) gemacht, worüber man etliche Saiten spannte. Wenigstens ist sie bei den Lausitzer Wenden noch jetzt (1808) in dieser Gestalt üblich; daher die Geige auch im Slavonischen hausle, hussly heißt, von hus, eine Gans."

bis sechs, in der Regel in Quarten und einer Terz gestimmt. Die „Groß-Geigen“ existierten in vier verschiedenen Größen für Diskant, Alt, Tenor und Baß.

Da die „Groß-Geige“ keinen Steg besaß und ihre Decke augenscheinlich keine Wölbung, war die Behandlung gewiss schwierig. Erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts erhalten die Geigen die gewölbte Decke und den Steg.

Violen.

Die Viole, Ende des 15. Jahrhunderts zuerst auftretend, ist ein von unserer „Bratsche“ ganz verschiedenes Instrument. Der Schallkörper endet nach dem Halse zu beinahe spitz; der obere Teil ist also schmäler als der untere; das Griffbrett hat Bünde wie unsere Gitarre; die Zargen sind höher, die Schalllöcher sichelförmig, die Decke ist ganz flach, der Steg nur wenig gewölbt, die Zahl der Saiten sechs. Nur in Frankreich bezog man die Diskantviole mit 5 Saiten (Quinton oder Quinte). Abarten der Viole mit größerer Saitenzahl (teils auf, teils neben dem Griffbrett als Bordune, teils auch unter dem Griffbrett als mittönende, klangverstärkende Resonanzsaiten, mit den Griffsaiten überein gestimmt) sind die Lyren, die Viola bastarda (eine größere Gambe, engl. Violet) und die verwandte Viola d'amore (Viole d'amour, in Bratschengröße). Fig. 9 zeigt einen Violen-Baß ohne Steg, dagegen bringen andere Zeichnungen aus dem 16. Jahrhundert solche Instrumente mit Steg.

Fig. 9. Violen-Baß nach Hans Gerle.

Man unterschied zwei Hauptgattungen der Violen: solche, die man mit dem Arme und solche, die man zwischen den Knien hielt, Arm- und Kniegeigen, jene, weil am Kinn angesetzt, ital. Viole da braccio (d. i. Kinn, daher unser „Bratsche“), diese Viole da gamba genannt. Gambe.

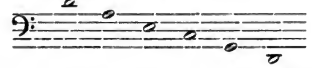
Die Stimmung war:
bei der Diskant-Viole (Violetta)



bei der Alt- und Tenor-Viole



bei der Baß-Viole (Gamba, Kniegeige)



Der Violone (Kontrabaß) stand eine Oktave tiefer.

Aus dieser Viole entstand, dank der Kunst der Tiroler und Cremoneser Meister, unsere Violine und zwar durch Verkleinerung und Verschönerung der Form, durch Verringerung der Saitenzahl und Entfernen der Bünde. Ihrem Vorbilde nach gerieten dann Bratsche, Cello und Kontrabaß (vgl. des weiteren Kap. VII).

Blasinstrumente. Flöten. Unter den Blasinstrumenten treffen wir zuerst gute Bekannte vom alten Aegypten her, die Flöten: gerade (Schnabel-) wie Querflöten („Schweitzerpfeiff"), jene mit Mundstück, diese nur mit einem Anblaseloch.[1])

Eine nach unten zu etwas verengte Pfeife geringen Tonumfangs war der Schwegel, eine andere kleine die Rauschpfeife. Von Blasinstrumenten mit Rohrblattmundstück taucht
Schalmei. zuerst die Schalmei (aus dem französischen Chalemelle) auf;
Bomhart. die größte Art ist der Bomhart (Pommer, franz. Bombarde, ital. Bombardo). Ursprünglich so unförmig groß, daß das Instrument dem Spieler vorangetragen werden mußte, wurde später die über acht Fuß lange Röhre des Baßpommer (s. unt.) geknickt und wie ein Bündel (Fagotto) zusammengelegt — es entstand so das Fagott. Die Schalmei nannte man später allenthalben nurmehr französisch Hautbois (Hochholz, deutsch Hoboe, ital. Oboè, engl. Hautboy). Von Schalmei und Pommer unterschieden sich rein äußerlich die Krumm-

[1]) Altfranzösische Gedichte erwähnen die böhmische Flöte als ein besonderes Instrument (Ambros, Gesch. d. M. II, 546). Böhmische Flötenspieler hatten einen über die Landesgrenzen reichenden Ruf (vgl. Batka, Gesch. d. M. i. B., I, 78.)



hörner. Sie waren das Instrument der Türmer. Von altersher eingebürgert ist die der Radleier verwandte Sackpfeife, der Dudelsack (franz. Musette; in Deutschland heißt die größte Form „Großer Bock"); das Instrument zählt seinem aus Assyrien uns bekannten Vorfahr gegenüber mehr Pfeifen. Dudelsack.

Instrumente mit Kesselmundstück waren die hölzernen großen und kleinen Zinken, jene gekrümmt, diese gerade (ital. Cornetto, lat. Lituus), und die metallenen Trompeten und Posaunen. Den Zink benützten noch bis ins 18. Jahrhundert die Stadtpfeifer (daher auch „Zinkenisten" genannt). Die Trompeten (Claring, oder Tromba, deutsch Trummet) waren zuerst wie im Altertum gerade gestreckt, später gewunden wie die mit dem Zuge eingerichtete Posaune (ital. Trombone = große tromba). Zinken. Trompeten. Posaunen.

Das aus Holzdauben verfertigte Alpenhorn, das Stierhorn, und die Hifthörner zählen in ihrer Primitivität nicht als Kunstinstrumente.

An der Spitze der Schlaginstrumente stehen die Pauken, der halbrunden Gestalt wegen, sowie zum Unterschiede von den ehedem gleichfalls als „Pauke" bezeichneten großen und kleinen Trommeln, gerne Kesselpauken genannt. Heerpauken, sofern sie namentlich im Kriege gebraucht wurden (daher der „Heerpauker", nach Adelung, „der sie zierlich zu schlagen weiß"). Pauken.

Was die Glocken betrifft, liebten es im 10. bis 12. Jahrhundert die Mönche, kleine skalamäßig abgestimmte Glöckchen (tintinnabula, cymbala) zu gießen und als Glockenspiel (mit dem Hammer zu schlagen) im Kirchturm anzubringen.[1]) Auch die Strohfiedel, bestehend aus dünnen, abgestimmten Holzstäben, auf gebundenem Stroh ruhend und mit kleinen Hämmern geschlagen[2]), nennt bereits 1511 der Baseler Priester und Organist Seb. Virdung, der mit seinem obengenannten Werke „Musica" 1511 eine Art Instrumentationslehre herausgab.[3]) Es war eine Anleitung, „um alles Gesang aus den Noten in die Tabulaturen der Orgeln, Lauten und Flöten transferieren zu lernen". Glockenspiele.

Mit der Entwickelung der polyphonen Musik kam nämlich mehr und mehr die Gewohnheit auf, beim Vortrage mehrstimmiger Tonwerke die Singstimmen durch Instrumente einer und derselben Klangfarbe zu verstärken oder überhaupt zu ersetzen. Eine natürliche Folge davon war der für die spät mittelalterliche Musikübung so charakteristische, entschieden

[1]) Ein Nachklang ist das alte Glockenspiel bei St. Loretto auf dem Hradschin in Prag.

[2]) Das Xylophon (Holzharmonika, lat. Psalterium ligneum) hat Saint-Saens in seinem „Totentanz" künstlerisch wirksam angewendet.

[3]) 1882 durch die Gesellsch. f. Musikforschung bei Breitkopf & Härtel neu herausgegeben.

feinsinnige chorische Ausbau der einzelnen Instrumente. Fast alle wurden den vier Stimmgattungen entsprechend in verschiedenen Größen gebaut, wie wir es bereits bei den „Großgeigen" bemerkten. Jede solche Instrumentengruppe bildete dann sozusagen eine Familie (Chor, Stimmwerk). So gab es denn auch Diskant-, Alt- (Tenor) und Baßflöten neben einer flûte-d'amour, einen Tenor-, Alt-, Baß- und Kontrabaß-Bomhart, eine Oboe d'amour und da caccia (heute Englisch Horn) usf. Ein orchestrales Zusammenspiel der verschiedenen Instrumentengruppen im heutigen Sinne kannte man allerdings noch nicht.

Stimmwerk.

Die Instrumentenmacher vermochten es nicht so leicht und bald wie die Spielleute zu einem geordneten Zunftwesen zu bringen. Sie mußten vorerst gar manchen Streit mit verschiedenen Innungen bestehen, denen sie scheinbar „ins Handwerk pfuschten". So hatten es die Böttcher und Kunsttischler scharf auf die Verfertiger der Holzblasinstrumente und auf die Lauten- und Geigenmacher abgesehen, die Kupferschmiede wieder auf die Blechinstrumentenbauer. Selbst die Goldarbeiter und Fächermaler erhoben Einspruch [1]) wegen der in ihr Fach einschlagenden Verzierung der Instrumente. So traten 1297 die Trompetenmacher in Paris lieber gleich der Zunft der Kupferschmiede bei, die belgischen Instrumentenbauer wiederum 1557 dem Verbande der Bildhauer und Maler (Lukasbrüderschaft). 1599 erreichten die Pariser ihre eigene Rechtsfähigkeit, in deren Besitze sie bis zum Ende der Innungen (1791) verblieben.

Instrumentenbauer.

Die Notenschrift für die Orgel und andere Musikinstrumente der damaligen Zeit war ganz eigentümlich gestaltet und wurde die Orgeltabulatur (von tabula, Tafel) genannt. Diese sog. deutsche Tabulatur bestand darin, daß man die verschiedenen Stimmen in Buchstaben über einander schrieb, jedoch — den Melodiepart mitunter ausgenommen — keine Notenlinien anwandte. Hingegen wurde bereits der Taktstrich angewendet, der in der Mensuralnotenschrift erst um 1600 aus dem Punctum divisionis hervorging. Die Höhe der Töne bezeichnete man durch das große und kleine Alphabet und durch Striche, die quer über die kleinen Buchstaben gemacht

Orgeltabulatur.

[1]) Wachten doch damals die Handwerkszünfte eifersüchtig über ihre Sonderrechte, daß z. B. die Kunst der Plastik dreigeteilt war: den Steinmetzen war das Ausführen von Gebäuden und Steinskulpturen gestattet, den Malern das Malen und Schnitzen von Holzfiguren, den Rotgießern allein das Herstellen der Kunstwerke in Erzguß.

wurden. Von dieser Tabulatur schreibt sich unser Gebrauch her, die verschiedenen Oktaven als große, kleine, eingestrichene, zweigestrichene usw. zu bezeichnen. Nur besteht der Unterschied, daß wir die Oktaven von C—c zählen, während man damals in der Regel von A—a, auch wohl von H—h oder von F—f zählte; wobei wahrscheinlich der Umfang der Instrumente bestimmend war. Erhöhte Töne wurden durch ein dem Buchstaben angehängtes Häkchen bezeichnet; „des" und „es" schrieb man als cis und dis usw. Um die Zeitdauer zu bestimmen, setzte man folgende Zeichen über die Buchstaben der einzelnen Stimmen:

= 𝅜; | = ◆; ⸢ = ♩; ⸢ = ♪; ⸢ = 𝅘𝅥𝅯; ⸢ = 𝅘𝅥𝅰.

Anstatt der Zeichen ⸢ ⸢ findet man wohl auch ⸢ ⸢. Kamen mehrere Viertel, Achtel usw. hintereinander, so verband man die obigen Zeichen auf ähnliche Weise, wie es heute geschieht. (Vgl. Beilage 18.) H. Bellermann gibt in der I. Beilage zu seinem „Kontrapunkt" eine faksimilierte Phantasie von Sweelinck. die ein recht anschauliches Bild von der Orgeltabulatur bietet. Die beschriebene, in Deutschland, England und Skandinavien allgemeine übliche Notation war umständlich, aber nicht so schwer wie die damalige Mensuralnotenschrift. Diese benutzte man bisweilen auch bei der Orgeltabulatur für die Oberstimme. (Vgl. Bellermanns „Kontrapunkt", Beilage 2.)

In Italien war nur die Mensuralnotierung üblich. Die spanische Orgeltabulatur wieder erscheint mit Ziffern notiert.

In diese Zeit spielen auch die Anfänge des musikalischen Dramas charakteristisch herein. Den Ausgangspunkt bildet die Liturgie. Die Zeremonien der katholischen Kirche bergen an sich schon ein dramatisches Element in idealer Form. Man denke nur beispielsweise an das allmähliche Enthüllen des Kreuzes am Karfreitage, während dessen der Priester dreimal mit jedesmal erhöhter Stimme singt: „Ecce lignum crucis in quo salus mundi dependit", und der Chor in gleicher Weise antwortet: „Venite, adoremus"; sowie an die sich anschließende Verehrung des heil. Kreuzes, während vom Chore das „Popule meus" in der Komposition von Palestrina, Vittoria oder Bernabei erklingt. Welch tiefergreifende, dramatische Szene! Dieses musikalisch-dramatische Element tritt noch deutlicher hervor beim Absingen der Passion. Ein Priester rezitiert im Choraltone die Erzählung des Evangelisten, ein anderer die Reden des Heilands, ein dritter die der übrigen Personen, während der Chor die Repräsentation des Volkes übernimmt, wobei die von Vittoria oder Gallus komponierten kurzen Chorsätze sich als sehr wirksam erweisen.

Schon im Mittelalter erkannte man, daß szenische Darstellungen biblischer Vorgänge, also geistliche Schauspiele dem Volke Belehrung und Erbauung gewähren und führte solche in

der Kirche auf. Spuren lassen sich bereits im 8. Jahrhundert nachweisen.[1]) Den Stoff boten das Leben Jesu, insbesondere seine Geburt, sein Leiden und Sterben, das Leben Mariä und der Apostel, die Parabel von den törichten Jungfrauen usw. So stellte man in St. Gallen im Rahmen der Liturgie insbesondere die „Auferstehung“ dem Volke melodramatisch dar. Diese von Geistlichen in Kirchen und im engen Anschlusse an den Kultus ausgeführten Volks-Schauspiele, bei denen Musik, vor allem Gesang eine Rolle spielen, nennt man insbesondere „liturgische Dramen“.[2]) Diese Stücke waren anfangs lateinisch, später mit Beimischung der Landessprache geschrieben. Auch das Volk beteiligte sich mit deutschen Gesängen wie „Christus ist erstanden“ und „Also heilig ist der Tag“.[3])

Liturgische Dramen.

Von diesen liturgischen Dramen unterscheiden sich die „Mysterien“: religiöse Schauspiele, außerhalb der Kirche auf besonderen Bühnen und von Laien ausgeführt.[4]) Name und Charakter dieser Schauspiele weisen übrigens auf die dramatisch bewegten Kultusakte nicht nur der alten Griechen und Kelten, sondern weiter der alten Aegypter und Babylonier zurück. Besondere Arten der Mysterien — zu ihrer Ausführung bildeten sich vom 13. Jahrhundert an eigene Gesellschaften in den verschiedenen Ländern — waren in Deutschland die Marienschauspiele (Marienklagen) und in Paris, wo die geistlichen Schauspiele (miracles) besonders gediehen, die Moralitäten (allegorische Darstellungen). Ein Ueberbleibsel ist das zufolge eines Gelübdes alle zehn Jahre stattfindende Passionsspiel zu Ober-Ammergau in Bayern, dann jenes zu Höritz in Böhmen.[5]) Nach und nach verloren die „Mysterien“ durch Beimischung von weltlichen Volksliedern, von derbkomischen und satirischen Szenen (durch den stereotypen „Hanswurst“) ihren religiösen Charakter. Aus dem ursprünglich belehrenden und erbauenden Zwecke wurde ein bloß unterhaltender. Das Genre artete insbesondere in Frankreich (in den berüchtigten Esels- und Narrenfesten) zu orgiastischen Volksbelustigungen aus. Hierher zählen

Mysterien.

Marienklagen.

Moralitäten.

---

[1]) Mone, Schauspiele im Mittelalter. Karlsruhe 1846.

[2]) Davon haben A. Schubiger (in „Musikal.-Spicilegien“, 1876) 8 und E. von Coussemaker (in „Drames liturgiques“, Rennes, 1860) 22 mit Text und Melodie veröffentlicht.

[3]) Das Einflechten von Chorälen in die Passionen von Bach, in die Oratorien von Mendelssohn u. a. beruht offenbar auf diesem Vorgange.

[4]) S. Ed. Devrients Geschichte der Schauspielkunst. 5 Bde. Leipzig, 1848—1874.

[5]) Vgl. K. Trautmann: Oberammergau und sein Passionsspiel. Bamberg 1890. Ferd. Feldigl: Oberammergau und sein Passionsspiel in Vergangenheit und Gegenwart. Partenkirchen 1900.

auch die sehr populären Darstellungen des Todes in öffentlichen Umzügen — deutsche mittelalterliche Maler (Holbein d. J., † 1543) hielten sie in den „Totentänzen" mit dem Pinsel fest.[1])

Dem frühesten rein weltlichen Schauspiel mit Musik begegneten wir in de la Hâles Liederspiel „Robin et Marion". (Vgl. des weiteren Abschn. 11.)

Neben dem Minne- und Meistergesang entwickelt sich frei und unabhängig im Mittelalter auch das deutsche Volkslied und das weltliche Kunstlied zu herrlicher Blüte. Unter Volksliedern im strengen Sinne des Wortes begreift man (nach John Meyers gegenwärtig allgemein angenommener wissenschaftlicher Erklärung dieses Begriffes) jene Lieder, „die vom Volke, d. h. in dessen unteren und mittleren Schichten (meist im Chor) auswendig (nicht nach Noten) gesungen werden oder doch in früherer Zeit gesungen wurden". Der fördernde Einfluß des deutschen Volkliedes auf die Entwickelung der Tonkunst ist zweifellos. Es war eine Fundgrube schon für die deutschen Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts, die ihre mehrstimmigen Tonsätze daraus schufen. Unter die Volksweisen zählen neben den unterschiedlichen Tanzliedern, den Liebes-, Spott-, Kinderliedern usf. u. a. die vierstimmigen „Reutterliedlin" und „Landsknechtliedlin", wie solche Christian Egenolff, einer der ersten deutschen Notendrucker zu Frankfurt a. M., neben den „Gassenhawerlin" 1535 herausgab. (Auf französischer Seite stehen die Chansons, auf italienischer Villotte, Villanelle, Frottola [s. dort] gegenüber.) Auch die vom Volke nachgesungenen merkwürdigen Lieder der Flagellanten (Geißelbrüder) zählen hierher.[2]) (Vgl. Abschn. 8, Kap. V und X.) Ein wichtiges Dokument für das Aufblühen des deutschen Kunstliedes ist das aus dem Jahre 1450 stammende sog. „Lochamer Liederbuch". Dieses (neu herausgegeben von Bellermann-

Volkslied. Kunstlied. Lochamer Liederbuch.

[1]) Hier sei bemerkt, daß sich kirchliche Tänze noch bis heute in Spanien erhalten haben. Zur Zeit des heiligen Thomas von Villanuova, des Bischofs von Valencia, war es Sitte, vor den heiligen Reliquien in den Kirchen von Sevilla, Toledo und Valencia zu tanzen. In Catalonien und Roussillon, der spanischsten aller spanischen Provinzen, dauerten diese Tänze noch bis in das 17. Jahrhundert hinein. Ein Ueberbleibsel ist der Tanz der Chorsänger in der Kathedrale von Sevilla. Er wird in Begleitung von Kastagnetten in der Tracht des 16. Jahrhunderts zwischen Hochaltar und Chor ausgeführt.

[2]) S. Paul Runges Ausgabe der „Gesänge der Geißler des Pestjahres 1349", 1899, mit den Melodien nach Aufzeichnung des Hugo v. Reutlingen. Vgl. zu diesem Kapitel: R. G. Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zu der Erfindung des dramatischen Stiles und den Anfängen der Oper, 1841, und die Sammlungen von F. M. Böhme, F. H. von der Hagen u. a.

Arnold-Chrysander) [1]) enthält 44 ein-, zwei- und dreistimmige Lieder. Ihre Melodien sind darum so merkwürdig, weil sie den Inhalt des Textes treu wiederspiegeln. Rhythmus und Harmonie sind für jene Zeit gleichfalls überraschend ausgebildet. Die ganze Faktur der mehrstimmigen Lieder, insbesondere der Sätze Nr. 15, 17 und 18, macht, wie Arnold bemerkt, auf uns den Eindruck, „als müßte eine durch Jahrhunderte stetig entwickelte Kunstübung vorangegangen sein, bevor man zu einer solchen Sicherheit und Abrundung gelangen konnte." Wir kennen jene Kunstübung bereits — es ist jene der Barden des keltischen Britanniens. Lederer (I, 292 f.) weist direkt britische Einflüsse im Lochamer wie im Münchener Liederbuch nach. Die Fessel der alten Monodie, des einstimmigen, höchstens unisono begleiteten Gesanges, in der sich Musik und Musiker des Altertums und Frühmittelalters, ja selbst noch Trouvères und Minnesänger bewegen, ist nun gesprengt. Die Bahn ist frei für eine kunstvolle Mehrstimmigkeit.

---

7. Die Morgenländer.

Araber und Perser. — Türken. — Zigeuner.

Unmittelbar vor Eintritt in das glänzende Reich des kunstvollen Kontrapunkts fällt unser Blick noch auf eine exotische Blüte der Musikkultur, deren Duft nur selten auch in den abendländischen Gärten der Tonkunst aufsteigt. Es ist jene

Araber, Perser. Arabiens. Nach der Eroberung Persiens und seiner Kultur durch die Araber im 7. Jahrhundert, sehen wir bei diesen ein

Tonsystem. ganz eigenartiges Tonsystem ausgebildet: siebzehnstufig, mit absolut reinen, als Konsonanzen geltenden Terzen. Es kennt zwölf Haupttonarten, Makamat genannt. Die aus jenem System gewonnenen, meist siebenstufigen Tonleitern unterscheiden sich vielfach ähnlich wie die griechischen und kirchlichen durch die Lage der Halbtöne und unterlegte Charaktereigenschaften. Das die Oktave in 17 Dritteltöne teilende System gestattet ein reichliches, heterophonisches Ausschmücken der Melodie. [2]) Die

---

[1]) In Chrysanders „Jahrbücher für musik. Wissenschaft". Leipzig. Die Herkunft der Sammlung und ihres Namens ist unbestimmt.

[2]) Vgl. ob. S. 25 f. und 30 Anm. Ferner „De la musique arabe" in Dechevrens' „Etudes de science musicale", Paris, 1898.

nach ihren Erfindern benannte „Arabeske" in der bildenden Kunst findet hier ihr Gegenstück.

Umsonst versuchte der bedeutendste arabische Musiktheoretiker, der weise El Farabi (Alfarabi, † c. 950), dieses Tonsystem durch das griechische zu verdrängen. Erst seit dem 14. Jahrhundert rang sich das abendländische System der 7 Stamm- und 5 Zwischentöne in der Praxis durch. Die arabisch-persischen Theoretiker (so Mahmud Schirasi, † 1315)[1]) verharrten bei ihrer „Messel" (arab. s. v. w. Maß) genannten Art der Intervallbestimmung mittels der Saitenlänge als Maßeinheit: die Saitenlänge (d. i. das Messel) des tieferen Tons wird durch die des höheren dividiert; der tiefere Ton eines Intervalles erscheint so der Saitenlänge nach als ein Vielfaches des höheren (der Ausdruck der Oktave z. B. ist 2 Messel, d. h. der tiefere Ton umfaßt zwei Saitenlängen des höheren). El Farabi. Messel.

Diese altarabische Messeltheorie behandelt neben Oktave, Quint und Quarte auch schon die große und kleine Terz, wie die Sexte als Konsonanzen.

Der belebende Einfluß, den das altarabische Volk seit der Reform durch Muhamed († 632 n. Chr.) über die Heimat hinaus auf die Kulturentwickelung des Mittelalters übte, erstreckt sich trotz allem nicht auf das Gebiet der Tonkunst. Während von Bagdad und Damaskus, dann auf dem eroberten spanischen Boden von Cordova, der Hauptstadt des Kalifenreiches aus, die Sonne orientalischer Bildung und Gesittung das Abendland beleuchtet, und Bauwerke wunderbarer Eigenart wie die Moschee zu Cordova oder die maurische Königsburg Alhambra bei Granada Bewunderung erregen und zur Nachahmung reizen [2]), bleibt der Ruf von Mekka und Medina als Sitze berühmter Musik- bezw. Gesangschulen nur von örtlicher Bedeutung. Den großen persischen Dichtern Firdusi, der das Epos (1000 n. Chr.), und Hafis, der die Lyrik (1350 n. Chr.) zur Blüte brachte, stehen keine kongenialen Tondichter gegenüber. Und

[1]) Die persische Schule der Musiktheoretiker wurde im 14. Jahrhundert durch einen Araber, Ssaffieddin, gegründet. Vgl. über ihn und sein arabisch geschriebenes Hauptwerk, die „Schereffije": Safi Eddîn. — Carra de Vaux. Le traité des rapports musicaux ou l'épître à Scharaf Ed-din par Safi ed-din abd el Mumin Albaghdâdî, in-8 (Extrait) 1891.

[2]) Der mohamedanische, arabische oder maurische Stil hat gleich dem armenischen und russischen seinen Ursprung in der byzantinischen Architektur. Der byzantinische Baustil fand da seine Fortsetzung, nicht so, wie wir wissen, die byzantinische Musik. Aehnlich verhält es sich mit den Wirkungen der Architektur und Musik der Araber bezw. Mauren.

wie berühmt und verbreitet wurden die arabischen Märchen aus „Tausend und einer Nacht“, die gleich der ältesten arabischen Volksliedersammlung „Hamasa“ aus dem 9. Jahrhundert stammen, Stil. wie wenig bekannt hingegen die alten, meist in Moll sich bewegenden Volksweisen und Tanzlieder der Araber.[1]) Erst die Neuzeit reagiert hin und wieder auf den Reiz arabischer Melodik. Er liegt für das europäische Ohr weniger in jenem üppigen Tongerank an sich [2]), als in dessen Details, vornehmlich in der anmutigen Verwendung der übermäßigen Sekunde. Ein Tonschritt, dem wir auch in indischen Volksliedern wie in den diesen stammverwandten Zigeunerweisen (s. unten) begegnen.

Hervorragende Tonmeister der Neuzeit und Gegenwart haben sich so manches charakteristischen, stimmungerzeugenden Momentes dieser Musik mit Erfolg bemächtigt.[3])

Das Phantastische, Zerfließende jener Tonarabesken erscheint auch in der liturgischen Musik. Hierher zählen die stimmungsvollen Rufe der Muezzin, die singend von den schlanken Minarets der Moscheen herab die Moslems zum Gebet auffordern.[4]) Ihnen entgegengesetzt klingen die wilden Tanzlieder der Derwische.[5])

---

[1]) Vgl. das Répertoire de Musique Arabe et Maure, Collection de Mélodies, Ouvertures, Noubat, Chansons, Préludes, Danses, von Jules Rouanet in der Collection Yafil, Algier, 1905 Eine interessante Sammlung von Tänzen, Volks- und Liebesliedern, Vorspielen usw. der alten Araber und Spanischen Mohren aus dem 8.—15. Jahrhundert, dann der heutigen einheimischen Bevölkerung: für Klavier, in unsere europäische Tonschrift übertragen. Ferner die Collection de chants orientaux, Paris, Leroux, 1899.

[2]) Nach Fétis bedarf das orientalische Ohr gleich ganzer raschbewegter Tongruppen als Musiksinnerreger. Allen semitischen Völkern eigne dieser Zug.

[3]) So begegnen uns später mit echt arabischen Weisen Weber („Oberon“) und David, der in seiner großen Symphonie-Ode „Die Wüste“ namentlich die eigenartigen Lieder, Tanz- und Marschweisen der Beduinen wiedergab (vgl. hier die Proben beduinischer Musik bei Dalman, „Palästinischer Divan“, Leipzig, 1901; und Anmerk. 1 S. 10 oben). Ueber weitere Einflüsse s. unten Anmerkung S. 104. Hierher gehören auch Cherubinis „Ali Baba“, Boieldieus „Kalif von Bagdad“, „Samson und Dalila“ von Saint-Saens, dessen „Suite algérienne“ u. a.

[4]) Reizvoll hat Peter Cornelius den Muezzinruf in seinem „Barbier von Bagdad“ nachgebildet.

[5]) Vgl. den Tanz der Derwische in Beethovens „Ruinen von Athen“.

Schon die ältesten, etwa in das 12. Jahrhundert v. Chr. zurückreichenden Hymnen des Avesta, d. i. der heil. Schrift des Zendvolkes, wurden zu Ehren Ahuramazdas, des obersten Gottes im alten Persien gesungen.[1]) Die Opferpriester (Magier) waren zugleich Hymnensänger. Der Zendavesta, die überlieferte, später vom Islam verdrängte Lehre Zoroasters (Zarathustras, 5. Jahrhundert v. Chr.), des Religionsreformators der Parsen, enthält Gebete und Hymnen, darunter auch Schlachtlieder, dann Anrufungen und Litaneien. Aber auch einzelne der 114 Suren (Abschnitte) des Koran, der arabischen Bibel, wurden und werden psalmtonartig gesungen (rezitiert). Liturgische Musik.

Gleichwie der Zendavesta mit den Wedas verwandt ist, zeigen die persisch-arabischen Musikverhältnisse eine zweifellose Verwandtschaft mit jenen des alten China und Indien. Gleich diesen muten sie uns fremd an, und noch einmal zeigt sich hier der ursächliche Zusammenhang unserer Musikkultur mit jener der Griechen. „In der Ausarbeitung durch die Griechen", bemerkt Dr. Max Graf[2]), „ist das Tonmaterial in unsere Hände übergegangen. Ihr klarer, plastischer Sinn vertrug weder das Phantastisch-Barocke noch das Schwankend-Willkürliche der orientalischen Musik. Wie sich der griechische Tempel mit der blühenden Einfachheit seines Steinleibes und seinem harmonischen Gliederbau zu den ungeheuerlich ausschweifenden, indischen Pagoden, chinesischen Tempeln, wie sich die griechische Landschaft mit dem schönen Schwunge ihrer Bergkuppen, ihren Meeresbuchten und Wäldern zu der maßlos üppigen indischen Landschaft verhält, so verhält sich auch das schlank gegliederte Tonmaterial der Griechen, das der Diatonik zum Sieg über die künstlicheren Tongeschlechter der enharmonischen und chromatischen Skalen verhilft, zu der indischen, arabischen, chinesischen Musik."

Gesang und Saitenspiel pflegten vornehmlich Arabiens schöne Frauen. Gefeierte Tonkünstlerinnen und Sänger, in Mekka ausgebildet, standen insbesondere am Hofe des Kalifen hoch in Ehren und Sold. Nicht minder wie bei den Omejaden, wo auch fürstliche Frauen zur Laute sangen, waren vordem am Hofe der alten Perserkönige Musik und Musikerinnen sehr beliebt.

Musik und Gesang bilden auch heute im Orient eine Quelle des Lebensgenusses für den Muselmann. Zum Ohrenschmaus gesellt sich die Augenweide des Tanzes. Die orientalischen Tänzerinnen und Sängerinnen (Almeh, Ghawâzi) üben ihre Kunst als Gewerbe. Ihre Glanzleistung ist der Bauch- oder Bienentanz.[3]) Almeh.

[1]) S. Leop. v. Schröder: „Indiens Literatur und Kultur in historischer Entwickelung", Leipzig 1887 und Wilh. Geiger: „Ostiranische Kultur im Altertum", Erlangen 1882.

[2]) „Aufgaben u. Methode der Musikästhetik", Neue Mus. Ztg., Nr. 1, 1904.

[3]) Modern musikdramatisch verwertet in Rich. Straußens „Salome".

Instrumente. Das arabische Lieblingsinstrument ist die von den Persern übernommene Laute (arab. el Ud, d. i. Schale). Wir verfolgen ihren Ursprung bis ins alte Aegypten. Durch die Araber nach Spanien und Unteritalien gebracht, nimmt im 14. Jahrhundert die Laute von da ihren Weg durch ganz Europa, um in der Hausmusik des 16.—18. Jahrhunderts, wie wir sehen werden, noch zu hoher Bedeutung zu gelangen. Die Laute tritt, gleich vielen der anderen arabischen Tonwerkzeuge, in zahlreichen Abarten (32) auf. In den Händen der Araber sehen wir noch unterschiedliche Zither- und Streichinstrumente (von diesen neben dem geigenartigen Kemantsche das uns schon bekannte Rebab), dann Flöten und Pfeifen, Hörner und Trompeten, wie allerhand Schlagwerk. Eine eigentliche Instrumentalmusik in unserem Sinne

Tonformen. hat sich gleichwohl nicht herausgebildet. Ausgenommen vielleicht ein suiteartiges Zusammenfassen kleinerer Tonstücke (teils gesungen, teils instrumental)[1]) zu einem Ganzen, kennt die arabische, wie die orientalische Musik überhaupt im allgemeinen keine größeren Formen; durch mündliche Tradition sich erhaltend, besitzt sie, nebenbei bemerkt, keine Notenzeichen. Ihr Charakter ist lyrisch, ihre Hauptform also jene des mehrminder zartbegleiteten Liedes. Wie seinerzeit im alten Griechenland, bewegt sich heute noch im Morgenlande die durch das Schlagwerk meist streng rhythmisch gebundene Begleitung der Gesänge nur im Einklang oder der Oktave (vgl. oben S. 26). A. W. Ambros teilt hierüber (Musikgeschichte I. Bd.) interessante Tatsachen mit. Ein Araber, dem ein Franzose die Marseillaise auf dem Piano vorspielte, faßte die linke Hand des Spielers mit den Worten: „Nein, erst jene Melodie, dann kannst du mir diese andere auch spielen!"

Charakteristik. Das was als Instrumentalmusik auftritt, erinnert uns allenfalls an die Worte jenes Mannes, der meinte, ihm sei unter allen Arten von Lärm die Musik am unangenehmsten.[2]) Die musikalische Meinung

---

[1]) Vgl. das oben Anm. 1 S. 100 genannte „Répertoire".

[2]) Vgl. R. G. Kiesewetter, Die Musik der Araber, nach Originalquellen dargestellt. Mit einem Vorwort von Frhrn. v. Hammer-Purgstall. Mit Abbildungen und Noten-Beilagen. Leipzig 1842. Hierzu als Korrektur Riemanns Studien z. Gesch. d. Notenschrift S. 77 bis 86. Ferner: Mikhail Meshâkah, of Damascus. A treatise on Arab music, chiefly from a work bytranslated from the Arabic by E. Smith, Planche, 1847. Caussin de Perceval (a.) Notices anecdotiques sur les principaux musiciens arabes des trois premiers siècles de l'islamisme, 1873. Barbier de Meynard. Compte-rendu sur la Musique Arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien par Daniel, 1865. Daniel Salvador († 1871, einige Zeit Musiklehrer an der arabischen Schule in Algier). La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant

des Abend- und des Morgenlandes beruht übrigens auf ergötzlicher Gegenseitigkeit. Der Orientreisende Niebuhr († 1815) spielte mit einigen Freunden in Kairo europäische Musik. Auf der Gasse begegneten sie beim Heimgehen einem Sänger und einem Flötenbläser, und der die Reisenden begleitende arabische Diener konnte sich nicht enthalten, diesen zuzurufen: „Maschallah, das ist schön, Gott segne euch!" Als nun Niebuhr fragte, wie ihm europäische Musik gefallen, meinte der Araber: „Eure Musik ist ein wildes, unangenehmes Geschrei, woran kein ernsthafter Mann Vergnügen finden kann."

Der geistvolle Graf Schack knüpft in seinen Reiseschilderungen [1]) eine interessante Bemerkung an die Beschreibung der Instrumentalmusik des Orients, die er „ohrbetäubend und voll gräßlicher Dissonanzen" nennt. „Einem solchen Konzert oft zuhören zu müssen", schreibt er, „könnte mich wahnsinnig machen." Sicher sei, daß die Orientalen für diese Musik schwärmen, dagegen für die herrlichsten Kompositionen unserer Tonsetzer keinen Sinn hätten. „Ein höherer türkischer Offizier von ungewöhnlicher Bildung, der in Paris erzogen worden war, sagte mir einmal: gewiß ständen wir Abendländer in vielen Punkten, besonders an wissenschaftlichen Kenntnissen hoch über seinen Landsleuten; allein die Musik der Türken, Aegypter, Araber sei unendlich vorzüglicher, als die unsrige. Dieselbe Behauptung habe ich noch mehrfach aus dem Munde der Orientalen vernommen, und so lächerlich sie uns erscheint, sollten wir doch dabei bedenken, daß uns vielleicht der Schlüssel fehlt, um die morgenländische Tonkunst zu verstehen, und daß uns auch die der alten Hellenen vielleicht nicht mehr anmuten würde, als es bei mir der Fall war, als mir die Drusen von den Meisterschöpfungen ihrer großen Komponisten zum besten gaben. Auch für die Auffassung unserer Musik muß der Sinn erst gebildet werden; wer versäumt hat, ein solches zu tun, oder wem das Ohr dafür fehlt, der wird selbst in den Schöpfungen eines Bach und Beethoven nur ein wüstes Gewirr von Tönen vernehmen." [2])

Mit einem gewissen Humor schlägt hier die **türkische Musik** ein, als verkümmerter Zweig der arabisch-persischen. Ihr besonderes Kennzeichen ist die vollgriffige, doch wechselarme und meist lärmende Akkordbegleitung einer Melodie.[3]) Auch dieses mohammedanische Volk besitzt keine seinen Literaten **Türken.**

---

grégorien, quelques airs notés (1863), 1879. Huart (C.). Etude biographique sur trois musiciennes arabes [Mahboûbèh, Obaida, Baçbaç), 1884.

[1]) „Ein halbes Jahrhundert." Erinnerungen und Aufzeichnungen. II., 231. Stuttgart, 1894.

[2]) Um die Wiederherstellung arabischer Musik bemüht sich A. Laffage: „La musique arabe, ses instruments et ses chants." Eine sorgfältige, vornehm ausgestattete Publikation bisher unbekannter arabischer Lieder mit wertvollen Abbildungen und Beschreibungen arabischer Instrumente (bendir, darbouka, zoukra), Paris 1905.

[3]) Daher „alla turca", d. i. auf türkische Art. In klassischer Verwendung durch Mozart, im Finale seiner A-dur Sonate für

Janitscharenmusik.

geistesverwandten Musiker. Originellen Ruf gewann die wilde, formlose „Janitscharenmusik". Im Mittelalter ausgesprochene Feldmusik, fand sie später (18. Jahrhundert) mittels wohlorganisierter Banden auch im Abendlande Eingang. Sie vereinigte alle kräftigen Blas- und Schlaginstrumente. Der Name hat sich bis heute für derartig zusammengestellte, namentlich Militär-Orchester erhalten.

Zigeuner (Ungarn).

Elemente arabischer, vielleicht auch altgriechischer Musik finden wir in der Musik der Zigeuner. Die hohe musikalische Veranlagung dieses von Indien aus über die alte Welt verstreuten Wandervolkes gewann in Persien, namentlich aber in Ungarn Bedeutung und Ansehen. Die Zigeuner gaben der sogen. „ungarischen Musik" das Gepräge mit ihren eigenartigen, im Mischton von Dur und Moll und unter scheinbar zügellosen, vielgestaltigen Rhythmen anmutig sich bewegenden Melodien, die aufs reichste verziert gleich einem Schmetterling über losen Begleitstimmen flattern.[1]) Als Begleitinstrument spielt in den Zigeunerkapellen das Czymbal, ein Vorfahr des Klaviers (s. Kap. VIII), eine Rolle. Die sog. ungarische oder Zigeuner-Skala in Moll mit charakteristischem Leitton zur Quinte läßt uns allenfalls die Bedeutung und Vielgestalt morgenländischer Tonleitern begreifen, die sämtlich auf das Prinzip der prädominierenden Melodie, d. i. einer solistischen Stimme hin, der alle andern nur begleitend untertan sind, gebaut erscheinen.

Auch die Zigeunermusik hat sich, wie die der Orientalen überhaupt, zu keiner regelrechten Mehrstimmigkeit entwickelt. Diese sollte allein der Tonkunst des Abendlandes, in das wir nunmehr zurückkehren, vorbehalten sein.[2])

Klavier. Ein Gegenstück ist der türkische Marsch in Beethovens „Ruinen von Athen". Weber verwendet im „Oberon" außer den reizvoll das orientalische Lokalkolorit erzeugenden arabischen Weisen (s. oben Anm. 3 S. 100) im letzten Finale einen originalen türkischen Tanz, den Laborde in seinem „Essay sur la musique ancienne et moderne" (Paris 1780) mitgeteilt hat. Effektvoll, wenn auch noch nicht so sicher im Lokalfarbenton ist der türkische Marsch in Webers früherer Oper „Abu Hassan". Es zählen hier noch mit: die Türkenoper „La caravane du Caïre" von Grétry (1784), Mozarts „L'oca del Cairo" u. a.

[1]) Durch Schubert, Brahms und Liszt vor allem wurden die Eigentümlichkeiten der ungarischen Musik vornehm tonkünstlerisch verwertet. Franz Liszt stellte sie überdies schriftlich dar in: „Les Bohèmiens en Hongrie", deutsch (1861) von Peter Cornelius unter dem Titel „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn".

[2]) Vgl. zum Schlusse noch den „Essay d'application de mélodies orientales à des chants d'église" von Dom J. Parisot in den oben S. 43 erwähnten „Mémoires", Paris 1900, und Dom Pothier, „Hymne du rit mozarabe", Revue du Chant Grégorien, 1897, p. 121.

8. Die Musikreformation im 15. Jahrhundert. John of Dunstable, der Neugründer unserer Tonkunst, und die Niederländer.

Ursprung und Entwickelung der Polyphonie in Britannien. Reformation der Kirchenmusik durch Heinrich V. — Dunstable und die britische Tonsetzerschule des 15. Jahrhunderts. Ausbildung der kunstvollen Mehrstimmigkeit. Messe und Motette. — Binchois, Du Fay, Ockenheim, Deprés und die niederländische Schule. Der Kanon. — Willaert und die venetianische Schule. Das Madrigal. — Deutsche Meister. Kantoreien.

Eine Ueberlieferung schreibt bezeichnenderweise just einem englischen Mönch, dem hl. Dunstan, der am 19. Mai 988 als Erzbischof von Canterbury starb und einer der gelehrtesten Männer seiner Zeit war, die erste vielstimmige Komposition zu. Wir kennen bereits Britannien, insbesondere das alte Wales von dem die großen mittelalterlichen Sagenkreise ausgegangen, als das Wiegenland der mehrstimmigen Tonkunst.[1]) In frühen Jahrhunderten schon wird sie dort, als auf einem Mutterboden der Kultur sondergleichen, durch den geheiligten Sängerstand der Barden eifrig gepflegt und gelangt, im Volksgesange selber wurzelnd, auf durchaus natürlichem Wege zu staunenswerter Höhe des Ausdrucks bereits zu einer Zeit, da wir auf dem Kontinent die Mönche und dann die Pariser Musikgelehrten erst noch in harten theoretischen Kämpfen um das kontrapunktische Prinzip erblicken. Der Waliser Giraldus (Cambrensis) nennt schon im 13. Jahrhundert die von den Barden unterwiesenen walisischen und irischen Kelten das erste Musikvolk der Welt.

Ursprung und Heimat der Polyphonie.

Ein reizvoller sechsstimmiger Doppelkanon, „Sumer is icomen in“ (Kukuks- oder Sommerkanon)[2]), den der Mönch John Fornsette zu Reading c. 1226 niederschrieb, gibt ein vielbewundertes Zeugnis von der hochstehenden kontrapunktischen Praxis der englischen Gesangskunst jener Zeit, wie von der Blüte des mehrstimmigen Volksgesanges.[3])

Sommerkanon.

---

[1]) Vgl. ob. S. 68, 78 f., 80, 98.

[2]) Mit deutschem Text in Riemanns „Illustrationen zur Mus. Gesch.“; ferner zum Artikel „Das Volkslied der Briten“ in Nr. 14 der „Neuen Mus.-Ztg.“ 1904 veröffentlicht.

[3]) Obzwar aufgrund solcher Zeugnisse von den Musikgelehrten

Dieser ist ein Stück der Herrlichkeit altkeltischer Bardenkultur. [1])

Odington. Auch einer der bedeutendsten älteren Mensuralschriftsteller lenkt hier die Aufmerksamkeit auf sich, Walter Odington, Benediktinermönch zu Evesham. Er weist zuerst (in seinem Traktat De speculatione musicae) c. 1290 auf die Konsonanz des Dreiklangs mit Oktavenverdoppelung.

---

längst erwogen, fand die Frage des britannischen Ursprungs der Polyphonie erst jüngst ihre Lösung, nachdem sie infolge einer seit Kiesewetters Publikation über „Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst" (1829) platzgreifenden Ueberschätzung der „Niederländer" als vermeintlicher Urheber der mehrstimmigen Tonkunst, bisher in allen Musikgeschichten ganz in den Hintergrund gedrängt war. Fétis, Coussemaker und Ambros (der Kiesewetters Parole „Niederlande — Heimat der Musik!" nur zum Teil mit ausgab) erörterten gewissenhafter das Problem, bis aufgrund inzwischen erfolgter Publikationen, wie beispielsweise des oben (S. 79) erwähnten Traktates des Mönches Wilhelm, namentlich Chrysander und Gu. Adler, Haberl und Riemann („Gesch. d. Musiktheorie" 1898) der Wahrheit endgiltig eine Gasse bahnten. Den Gedanken des britannischen Ursprungs der insbesondere bardischen Polyphonie, wie ihn auch bereits der berühmte Literarhistoriker G. G. Gervinus in seinem Chrysander gewidmeten Werke „Händel und Shakespeare. Zur Aesthetik der Tonkunst", 1868 ausgesprochen, nahm zuletzt Dr. V. Lederer (geb. 1880 in Prag) auf, seine Beweise auf neuer großer Basis aufbauend. Ihm war es vorbehalten, in seinem bereits mehrfach herangezogenen Werke („Ueber Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst", Leipzig, C. F. W. Siegel, 1906, I. Bd., nebst separater Vorrede „Keltische Renaissance") ebenso scharfgeistig wie intuitiv die Wichtigkeit der Kultur im alten Wales und der Kunst der keltischen Barden für die Einführung des mehrstimmigen Gesanges im besonderen, wie für die Musik- und Kulturgeschichte des Abendlandes im allgemeinen aufzudecken. Unsere bezügliche Darstellung hält sich im wesentlichen an diese gegenwärtig im Vordergrunde des musikhistorischen Interesses stehende, epochemachende Forscherarbeit, bei der Shakespeare als Leitstern diente! S. auch die „Tatsächliche Berichtigung" Lederers in den „Sammelbänden der Internat. M. G." S. 491 ff. 1907. Des weiteren vgl. Riemanns im Anschlusse an Lederer 1907 unter dem Titel „Das Zeitalter der Renaissance" erschienenen II. Band des „Handb. d. M. G."

[1]) Einem Nachklang der alten, keltisch-britannischen Kultur und Musik begegnen wir bei den größten Tonmeistern der Neuzeit: Händel äußert sich begeistert, er gäbe gern seine besten, größten Werke hin für den Ruhm, der Schöpfer einer einzigen original-keltischen Melodie zu sein. Haydn bearbeitet walisische und schottische Melodien; die „Musik eines tief unglücklichen Heldenvolkes", tönte ihm daraus entgegen. Walisische, schottische und irische Weisen erklingen auch durch Beethoven, der überdies den „Bardengeist" betont. Im

Einen gewaltigen Aufschwung aber nimmt die junge polyphone Tonkunst in England, als der musikkundige König Heinrich V. im Jahre 1416 den walisischen Bardenchor in den Dienst der Liturgie stellt, aus der die geregelte mehrstimmige Musik der älteren Pariser Schule kraft einer Bulle Johanns XXII. (1322) verbannt war. Nur die so bevorzugte, durch das Gesetz geschützte Stellung der allgemein verehrten Barden ermöglichte deren tonkünstlerische Mitwirkung beim Gottesdienste auf englischem Boden — im schroffen Gegensatz zur Ausschließung des rechtlosen Spielmanns aus der Kirchengemeinschaft in Deutschland.[1]) Mit dem Bardenchor fanden auch, wie wir sehen werden, die Instrumente der Barden und Minstrels Eingang in die Kirche. Heinrich V.

Dieser polyphone begleitete Kirchengesang bricht nun die Herrschaft der einstimmigen gregorianischen Weisen, die immer mehr veralten und erstarren. Er erregt Aufsehen und Bewunderung. So gleich bei Herzog Johann von Burgund und bei dem deutschen König, nachmals Kaiser Sigismund, die in eben jenem kirchenmusikalischen Reformationsjahre 1416 bei König Heinrich zu Gaste sind. Sigismund faßt sein Entzücken in die bedeutungsvollen Abschiedsworte:

„Tristan" nähert sich Wagner, der Neuschöpfer der Gralssage, dem bardischen Original dieses Romans. Weitere Beziehungen finden wir bei Bruch („Schottische Lieder", „Schottlands Tränen"). Berlioz („Irische Lieder", „Fee Mab"). Ossian, der keltischen Barde (3. Jahrhundert), Sohn König Fingals, regt mit seinen Liedern Gade („Nachklänge aus O."), Le Suer („Les Bardes", die Lieblingsoper Napoleons I.), u. a. an. Nicht zuletzt bewundert Mendelssohn („Hebriden", „Fingalshöhle", „Schottische Sonate") die keltischen Kulturreste in Britannien. Vgl. Lederer, „Keltische Renaissance" 24 f.

[1]) Aehnliche Bevorzugung wie der Sängerstand der Barden genossen überhaupt nur noch die nationalen Dichter-Sänger der Skandinavier im 9.—13. Jahrhundert, die Skalden. — In den Barden wohnte ein religiöser, echt christlicher Geist. Ihre religiöse Poesie läßt mitunter Vorbilder kirchlicher Hymnen erkennen. Vgl. die Probe eines solchen Bardengesanges bei Lederer, I, 103, der die von Forkel und Ambros weiterverbreitete Fabel von der Ausrottung der Barden i. J. 1284 zerstört. Ihre Kunst ist heute noch in einer fast zweitausendjährigen Ueberlieferung lebendig! Ehedem ein Zeichen der Macht der Musik als befeuerndes Element im Kriege (der Rhythmus allein tut es da nicht!) übten die Bardengesänge später den höher zu bewertenden Einfluß auf das Gemüt. In der Erhebung des Herzens aber offenbart sich das der Musik innewohnende sittliche Moment.

Leb wohl, du Land, dem Ruhm und Sieg verlieh'n,
Gesegnet' England, voll von Melodien!
Du magst genannt sein nach den Engelschören,
In welchen deine Sänger Gott verehren.
Doch unser Sang soll fortan deinem gleichen
Und deine Kunst soll nie bei uns entweichen.[1])

Ars nova. Und dem Worte folgt sogleich die Tat. Beide Fürsten, von walisischen Sängern auf der Heimfahrt gefolgt, propagieren die „Neue Kunst" des Kirchengesanges mit den in Messe und Offizium eingeführten weit ausgebauten mehrstimmigen Chorsätzen.[2]) Sigismund führt den in doppeltem Sinne „englischen" Gesang dem eben versammelten Konzil zu Konstanz vor, und von da bringt der neugewählte Papst mit einer Schar englischer Sänger diese kirchliche ars nova mit nach Rom. Johann von Burgund wiederum ebnet ihr die Wege in Paris, dann auf niederländischem und burgunder Boden und der französische Kirchenfürst Pierre d'Ailly, der Führer der Reformpartei auf dem Konzil, bringt sie nach seinem Bischofssitze Cambrai. Dergestalt verbreitet sie sich von Konstanz aus über ganz Mitteleuropa. Die mehrstimmige Tonkunst wurde und blieb seither das „erste Wahrzeichen der europäischen Kultur" (Led. I. 101). So wurde im Schooß der Kirche an der Tonkunst die „Reformation" vollzogen, nach der es zu Beginn des 15. Jahrhunderts auf allen Gebieten drängte.

Nach Heinrich V. Tode (1422) aber vertreiben die Unruhen des Krieges mit Frankreich die englischen Sänger aus der Heimat. Unzählige von ihnen, darunter auch der erste Meister, in dessen Persönlichkeit sich die musikalischen Elemente seiner Heimat tonkünstlerisch verdichten: John Dunstable, wandern nach dem Kontinent, um namentlich in den seit c. 1100 mit England in regster Wechselbeziehung stehenden Niederlanden eifrige Schüler zu finden.

---

[1]) Nach Lederer, cit. I, 64, der zuerst den Terminus „Reformation der Tonkunst" gebraucht.

[2]) Die „neue Kunst" des 15. Jahrhunderts ist von der des beginnenden 14. Jahrhunderts (s. S. 69, 77 f.) wohl zu unterscheiden! Diese war eine neue Theorie, jene eine neue Praxis; dort ächtete, hier approbierte die Kirche die nova ars. Hatte sich auch die „neue Kunst" an sich nur entwickelt (ohne ihr Prinzip zu ändern), so schlug doch die Stellung der Machthaber zu dieser Kunst ins direkte Gegenteil um. Darin liegt die Bedeutung des im 15. Jahrhundert vollzogenen Umschwungs. Vgl. Led. I, 254.

Dort waren an den Höfen schon seit langem und in großer Zahl englische Minstrels ansässig, deren nationale Eigenart im mehrstimmigen Gesange lag. Sie waren nicht etwa geächtete Gaukler, sondern geachtete Musiker im Dienste der Kirche; „ganz Belgien" war mit ihnen „durchsetzt" (Lederer) und so der Boden günstig vorbereitet. Dort begegnen wir auch um 1400 schon einem der ersten niederländischen Kontrapunktisten und Theoretiker, Henricus de Zeelandia, mit seinem Traktate „De musica" (kaiserl. Bibliothek Prag, vgl. Ambros II) auf J. de Muris aus Frankreich gestützt. Insbesondere der Hof des kunstsinnigen Herzogs von Burgund aber wurde „zum Sammelpunkt der britischen Musiker und zum Ausgangspunkt ihres Ruhmes in den französischen Ländern." (Lederer I, 111.) Zeelandia. Tinctoris.

Bereits der berühmte belgische Theoretiker und Komponist Joh. Tinctoris (um 1475 am Hofe Ferdinands v. Aragonien zu Neapel, † 1511), der Verfasser des ältesten uns bekannten Musiklexikons, bezeichnet (in den Traktaten seiner großen Kompositionslehre, Coussemaker, script. IV) als den Vater des eigentlichen Kontrapunktes Johannes Dunstable (John of Dunstaple, spr. Dönnstepl), der am Weihnachtsabend 1453 starb und in der Stephanskirche zu Walbrook-London bestattet wurde (weitere biographische Daten sind bisher unbekannt, wie denn überhaupt unser Wissen vom rein persönlichen Leben und Wirken der Schöpfer der erhaltenen Meisterwerke des 14.—15. Jahrhunderts recht mangelhaft ist). „Dieser Mann, o Musik, war dein Fürst, dein Ruhm, deine Leuchte; Er, der zuerst in der Welt als schöne Kunst dich verbreitet." So lautet es bezeichnend in Dunstables Grabschrift. Dunstable erscheint uns dank der neuesten Forschung mehr noch als der Begründer unserer, d. i. der europäischen Tonkunst, indem wir in ihm das hervorragende Haupt jener altenglischen Komponistenschule erblicken, die zuerst die beengenden dogmatischen Fesseln der Kirchentöne abgestreift, das natürliche Dur und Moll, in dem das Volk seine Weisen erfindet und empfindet, in die Kunstmusik getragen und diese auf die Dreiklangsharmonie gegründet hat (vgl. oben S. 69 f.). In letzter Beziehung interessiert uns die verbürgte Nachricht, daß die britischen Tonsetzer des 15. Jahrhunderts unübertreffliche Harfner waren. Aus den akkordischen Harmonien der polyphonen, 24 saitigen Harfe, des völkischen Lieblingsinstrumentes der Wälen heraus,[1]) das auch Dunstable. Charakter der Reform.

[1]) Neueste Forschungen ergeben: Der Ursprung der eigentlichen Harfe (Dreieckharfe) ist auf den britischen Inseln zu suchen. Die Vorgeschichte und vermutliche Verbindung mit der antiken Kultur sind

die Erinnerung an die saitenreiche Chrotta der Barden wachruft, wurden jene „engelgleichen Melodien[1]) geboren, die das Gebäude der britischen Kompositionstechnik krönen, und der „neuen Kunst“ Dunstables und seiner Genossen das Gepräge verleihen. Diese Melodien waren in der Kirche neu, denn sie unterschieden sich im Tonschritt wie im ganzen Ausdruck auffallend von den früheren, d. i. von den Melodien des gregorianischen Chorals. An die Stelle der strengen Diatonik tritt im 15. Jahrhundert bereits eine theoretisch wie praktisch hochausgebildete Chromatik, bis zu je 5 ♭ und ♯. Man schreibt diese Versetzungszeichen nicht vor, sondern über die Noten und nennt sie Accidenzien (zufällig Hinzugekommenes). Ihren Ursprung aber hatte diese nova ars, die den Diabolus in musica selbst im Kirchengesange nicht mehr fürchtet (s. ob. S. 67), im Volkslied, das nunmehr in die Kirche aufgenommen wird.

Chromatik.

Accidenzien.

Volkslied.

Über den cantus firmus (vgl. oben S. 76), den nicht nur Choräle und Hymnen, sondern vor allem weltliche Volksweisen bieten, bauen sich bald immer entwickelter die Hauptformen der Tonkunst jener Zeit, die mehrstimmigen Messen und Motetten auf. Hierbei spielt nicht mehr wie früher der Tenor, sondern der Diskant die melodieführende Rolle im Stimmengewebe.[2]) Die Messe erscheint als ein in allen ihren Teilen: dem Kyrie, Gloria (Doxologie, vgl. ob. S. 42 Anm.), Credo (Glaubensbekenntnis), Sanktus-Benediktus und Agnus einheitlich gearbeitetes Werk von immer mehr imponierender Größe. Die Messen der Folgezeit erhalten stets einen Namen und zwar, je nach den Anfangsworten des als cantus firmus zugrunde liegenden Liedes oder Hymnus. Namentlich über das französische Soldatenlied, L'homme armé' (s. oben S. 82) haben fast alle niederländischen Meister von Du Fay an Messen komponiert. Die Motette, deren Vorgänger wir im Motetus (S. 76) bereits kennen lernten, ist ein mehrstimmiger kirchlicher Gesang mäßigern Umfangs, über einen biblischen (meist lateinisch abgefaßten) Text.

Messe und Motette.

Die Motettenkomposition war und blieb in der Regel a capella,

noch unerforscht. S. Hortense Panum (dänische Musikforscherin, geb. 1856): Harfe und Lyra im alten Nordeuropa. IMG. VII, 1, 1905. Diese Harfe (lat. cithara) ist im Anfang des 16. Jahrhunderts auf dem Wege über das Clavicytherium und Clavicord in das Virginal übergegangen. Vgl. Abschn. 10 und Kap. VIII.

[1]) So heißt es in einem Gedichte des französischen Poeten Martin le Franc, Probstes zu Lausanne († 1460), der noch vor Tinctoris Dunstables Schule als den Ursprung des tonkünstlerischen Aufschwunges in Frankreich preist.

[2]) Vgl. Riemann, Handb. d. M. G. II, 1, S. 119.

trotz späterer vielfacher Versuche, Motetten für eine oder mehrere Stimmen mit Instrumentalbegleitung zu schreiben. Später benutzte man zu Messen als cantus firmus Motive aus Motetten, die man weiter und tiefer ausführte. (So schrieb Arcadelt eine Messe über eine Motette von Mouton und nannte sie „Missa Noë, Noë"; in gleicher Weise schrieben Palestrina die Messe „Hodie Christus natus est", und Hasler seine Missa „Dixit Maria" über Motetten gleichen Namens). In neuester Zeit haben einige Komponisten diesen alten Brauch wieder aufgenommen. Er hat den Vorteil, daß die Meßkompositionen etwas Einheitliches, Konzentriertes und Kräftiges erhalten. Allerdings gehört viel kontrapunktisches Geschick und große Erfindungsgabe dazu, um die Werke nicht monoton erscheinen zu lassen.

Die theoretischen Grundlagen der Polyphonie lernten wir früher bereits im Faulx-Bourdon und Gymel kennen (s. ob. S. 78 f.).

Theorie und Praxis der englischen Schule deuten vielfach auf die Keltenskala d. i. die halbtonlose Fünftonleiter hin, die wir seinerzeit als Urskala erkannten.[1])

Instrumentale Einflüsse.

Die harmonische Grundlage für den Tonsatz der „englischen Schule" mit seinen besonders im Hauptthema beliebten zerlegten Dreiklängen (Akkorden)[2]) geht auf instrumentalen Ursprung zurück. Zur Erkenntnis der Dreiklangsharmonie, deren Wohlklang man schon in der Instrumentalpraxis des 11. Jahrhunders begriff, führte die Tonleiter der Naturinstrumente, der Hörner und Trompeten. Diese fanden nachweislich zu Anfang des 15. Jahrhunderts Eingang in die Kunst und Kirchenmusik. Beim Kirchengesange wurden überhaupt Blas- und Saiteninstrumente oft reichlich verwendet, so daß z. B. der Zeuge einer Kircheneinweihung zu Florenz i. J. 1436 über den Eindruck einer geradezu göttlichen und paradischen Instrumental- und Vokalmusik berichtet.[3]) Hiernach erscheint die nova ars als der mit Instrumenten begleitete Vokalstil. Seine Urheber sind nach Tinctoris die „Engländer" mit Dunstable an der Spitze, sie sind der Ursprung eines wunderbaren Aufschwunges der Musik. Das hohe Ansehen der britischen Tonsetzer, die, wie erwähnt, auch ganz vortreffliche Harfenkünstler waren, befreite also auch die Instrumentalmusik vollends aus ihrem sozialen Acht und Bann und gewann deren Sondermittel für den allgemein tonkünstlerischen Zweck. Der bereits (Abschn. 6) geschilderte

[1]) S. S. 17. Vgl. Lederer I, 348, Riemann, a. a. O. II, 2, 117.

[2]) Der Terminus ‚Akkord' ist zur Zeit Dunstables bereits längst bekannt. Vgl. das oben S. 69, 70 und 79, über „Harmonie" gesagte.

[3]) S. Lederer, I, 278 ff, und im Anschlusse Riemann, a. a. O. II, 1, 44.

außerordentliche Reichtum an Musikinstrumenten im 13.—16. Jahrhundert spielt hier seine Rolle mit.

Die sog. Volkslieder aber, die der Kompositionstechnik der „englischen Schule" zugrunde liegen, sind nach Lederers feinsinnig (I, 251) motivierter Ansicht „das Erbe einer vergangenen Kunstepoche, der tönende Zeuge längst vergessener Künstler." Ihre Schöpfer waren die „Vorarbeiter unserer Tonkunst" in einer uns noch unbekannten, unerforschten Epoche wahrer Kunstmusik im Frühmittelalter, die mit der „kirchlichen Schulmusik" jener Tage nichts gemein hat.[1]) Die durch die englische Schule inaugurierte Reform bedeutet so einen „Sieg der blühenden Praxis über die welke Theorie" (cit. I, 116).

Englische Schule.

Aus der langen Reihe der Komponistennamen der britischen Schule des 15. Jahrh. (1416—c. 1450, nach Lederer die Reformationsperiode der Tonkunst), seien hier neben Dunstable und seinem auch selbstschöpferisch tätigen König Heinrich V., dem eigentlichen Begründer der besprochenen Musikreformation (ars nova), hauptsächlich genannt: Leonel Power (nach Lederer I, 34 f., der bürgerliche Namen Dunstables!), Fairfax, Forest, John Hambois, Symon le Breton, John Hothby u. a.[2]) († 1487 auch Theoretiker, Tonsystem von 17 Stufen innerhalb der Oktave!)[3])

Die Werke Dunstables, des nachweislich ältesten Meisters der Figuralmusik, d. i. des ausgebildeten ungleichen Kontrapunktes, waren Jahrhunderte lang verschollen. Die erste Komposition Dunstables, die die Neuzeit an das Tageslicht der Forschung förderte, war das weltliche 3 stimmige Lied: „O rosa bella."[4]) Hier seien noch zwei „Veni sancte spiritus" des Meisters genannt (ausführlich analysiert bei Riemann a. a. O.).

Eine große Anzahl polyphoner Kompositionen englischer und anderer Meister des 15. Jahrhunderts fand sich in der von Fr. X. Haberl entdeckten, und zuerst in seinen „Du Fay" (s. u.) beschriebenen

[1]) Unbeschadet dessen pflichten wir Kade-Lederers Schlußfolgerung, das Volkslied sei „das unzweifelhafte Produkt künstlerischer Tätigkeit, das Ergebnis des mehrstimmigen Tonsatzes", nicht bedingungslos bei.

[2]) S. die vollständige Aufzählung bei Lederer, I, 128 ff.

[3]) Eine derartige enharmonisch-chromatische Skala entwickelte bereits um 1410 Prosdocimus de Beldomandis aus Padua, Professor der Philosophie dortselbst, ein bedeutender Mensuralschriftsteller. Vgl. Riemann, Gesch. d. Musiktheorie, 266 ff.; Led. I, 349.

[4]) Vgl. die glänzende musikkritische Untersuchung dieses Werkes bei Lederer a. a. O. Die ersten Verdienste um die Dunstable-Forschung

Sammlung der sechs Trienter Codices (aus der Bibliothek der Domkapelle zu Trient 1891 von der oesterreichischen Regierung für die Wiener Hofbibliothek erworben).[1]) Trienter Codices.

Eine der ältesten und wichtigsten uns erhaltenen Handschriftensammlungen der Musik des 15. Jahrhunderts ist das Old-Hall-Manuskript. Es zeigt größtenteils gefüllte schwarze, daneben rote und auch blaue Noten (diese stehen auch im ‚Sommerkanon'). Die meisten erhaltenen Manuskripte stammen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts und weisen bereits Hohlnoten mit schwarzen Hemiolen (s. oben S. 73) auf. Das Fünfliniensystem ist vorherrschend. Notenschrift.

Ehe wir uns den unmittelbaren Erben Dunstables zuwenden, gilt es, sich noch kurz mit einer Haupteigentümlichkeit des Kompositionsstils der neuen Epoche bekannt zu machen, mit der Form der Nachahmung oder Imitation. Die Schreibart der Engländer, insbesondere später der Niederländer war streng polyphon oder kontrapunktisch, d. h. man schrieb über und unter einem im Tenor liegenden Cantus firmus nach genau festgestellten Regeln völlig selbständige Stimmen, die sich gegenseitig nachahmten (imitierten) und schließlich zu höherer Einheit harmonisch verbanden. Imitation.

Von da nimmt nicht nur die kunstvolle Ausbildung des Kanons und der Fuge ihren Weg, die Nachahmungstechnik Dunstables erscheint vielmehr im Vereine mit gewissen rhythmischen Eigentümlichkeiten vorbildlich für die Meister späterer Tage bis zu der Neuzeit herauf.[2])

Dunstable folgen auf der eingeschlagenen Bahn unmittelbar die Niederländer Egid Binchois [spr. binschoa] (1452 am Hofe Philipp des Guten von Burgund, † 1460 in Lille) und Wilhelm Du Fay [spr. düffä[3])] (1428 jüngstes Mitglied der päpstlichen Kapelle zu Rom, † 27. Nov. 1474 als Kanonikus zu Cambray).[4]) Dunstable, Binchois, du Fay sind die Binchois. Du Fay. Erste niederländische Schule.

---

erwarben sich der Kirchenmusikkenner Morelot, Dekan der juristischen Fakultät in Dijon († 1899) und Dr. Fr. X. Haberl mit seiner unten erwähnten Du Fay-Studie. A.: „DM. in Oesterr." 7. Bd. 1900, und IMG. II. Jahrg 1900. Lederer setzt Dunstables Geburtsjahr um 1375 an.

[1]) Auswahl in „DM. i. Oesterr." VII u. XI [Gu. Adler u. O. Koller].

[2]) S. Lederer, I, 313 ff.

[3]) Nach einem in den Trienter Codices erhaltenen Gedichte Compères (s. S. 118), „Sängergebet", wäre dem Reime nach allerdings dü Fa-i zu sprechen; doch ist die oben angegebene Aussprache gebräuchlich.

[4]) Irrige Angaben Bainis (s. Abschn. 10) bezüglich des Geburts- und Sterbejahres zeitigten mannigfache Widersprüche, die Fr. X. Haberl in dem bedeutsamen Werke: „Bausteine für Musikgeschichte. I. Wilhelm du Fay." Leipzig 1885, endgiltig löste.

drei Hauptpräsentanten der ersten Epoche des ausgebildeten Kontrapunkts (Figuralgesanges). Dieser tritt nun in seine Blüte. Von Binchois' Werken ist bis heute nicht viel bekannt.[1] Hier interessiert vor allem die schöpferische Tätigkeit du Fays. Unter seinen 150 von Haberl namhaft genannten Kompositionen befinden sich mehrere Messen, viele Hymnen, Sequenzen und Motetten. In welchem Ansehen er bei seinen Zeitgenossen stand, geht aus dem „Sängergebete" von Compère (s. unt.) hervor, woselbst Dufay „Mond der ganzen Musik und Licht der Sänger" genannt wird. Insbesondere der Kanon erfährt durch du Fay seine Ausbildung. Unter Kanon versteht man ein zwei- oder mehrstimmiges Musikstück, darin sich die Stimmen vom Anfang bis zum Ende, Ton für Ton ununterbrochen nachahmen. Je nachdem sich die Melodie in der Oktave, Quinte, usw. wiederholt, unterscheidet man Kanons der Oktave, der Quinte, Sekunde usw. Den Kanon nannte man damals Fuge, vom lateinischen „fuga" (Flucht), weil eine Stimme vor der andern gleichsam zu fliehen scheint, oder auch caccia, d. i. Jagd.[2]

Kanon.

Auffallend sind die großen, damals an den Scharfsinn der Sänger gestellten Anforderungen, indem man mehrere Stimmen, die zu verschiedener Zeit eintraten, oder bei gleichzeitigem Eintritt sich verschieden bewegten, auf eine Notenzeile schrieb (vergleiche Beilagen Nr. 10 bis 12). Es gab, um nur einzelne Absonderlichkeiten anzuführen, sogenannte Rätselkanons, bei denen weder Tonhöhe noch Eintrittszeit der nachahmenden Stimme angegeben waren; beides mußte der Sänger herausfinden. Beim Krebskanon (Spiegelkanon) wurde die Notierung von rückwärts gelesen. Ferner gab es eine Messe, die statt der Schlüssel Fragezeichen hatte. Auch hier mußte

---

[1]) Neuerer Zeit veröffentlichten Dr. Hugo Riemann: sechs bisher nicht gedruckte Chansons [für Tenor, Diskant und Kontratenor] von Gilles Binchois [c. 1425], aus dem Codex Mus. Ms. 3192 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek in moderne Notierung übertragen. Wiesbaden 1892. Illustrationen zur Musikgeschichte. I. Weltlicher mehrstimmiger Gesang im 13.—16. Jahrhundert. (Wiesbaden 1893.) und John Stainer: Dufay and his contemporaries fifty compositions. London 1898 (aus dem Cod. Canonici misc. 213 der Bodleianischen Bibliothek zu Oxford in moderne Partitur nebst Klavierauszug übertragen). S. ferner: DM. i. Oesterr. VII u. XI.

[2]) Daher der englische Name Catch (spr. Kättsch, „Haschen") im 14. Jahrhundert künstlich imitierend gearbeitete Stücke bezeichnend, heute eine in England beliebte kanonische Kompositionsform mit derb komischem, oft auf verschiedene Stimmen zerteilten Text, schwierig zu singen. Zu ihrer Pflege in London seit 1761 ein „Catsch Klub".

der Sänger die Tonhöhe erst suchen. Zu diesen Kuriositäten zählt auch ein Stück, wo die eine Stimme das „Ave regina“, die andere das „Regina coeli“, wieder andere das „Alma mater“ und „Inviolata“ zu singen hatten[1]). Daß dabei der Text nicht verstanden werden konnte, ist einleuchtend, war ja schon ohnehin bei der polophonen Musik das Verständnis durch die kontrapunktische Verschlingung der Stimmen erschwert. Dazu kam die Manier, beliebte Volkslieder als Cantus firmus zu benutzen und die Messen danach zu benennen. So gab es denn Messen unter den Namen: „Die rote Nas“, „Der bewaffnete Mann“ (L'homme armé)[2]) usw. Bis auf den unpassenden Namen war jedoch die Sache nicht gar so schlimm, denn jene Volkslieder waren im „Tenor“ so lang gedehnt, so mit umrankenden Stimmen verdeckt, daß sie vom Volke kaum herauszuhören waren; auch würden sie manchem unserer heutigen Kirchenmusiker viel zu ernst erscheinen[3]).

Der Satz du Fays ist rein, aber herb und trocken. Die Dissonanzen erscheinen im Durchgange und auf schlechter Taktzeit, auch wohl als Quarte-Vorhalte. Dagegen wird bei Dufay und seinen Nachfolgern der Text der Messen- und Motetten-Komposition zu Gunsten der kunstvollen Stimmenführung arg vernachlässigt. Man schrieb bei Messen nur die Anfangsworte, z. B. „Kyrie, Gloria“, hin und überließ, die Kenntnis des Textes voraussetzend, die Unterlegung desselben dem Sänger. Dadurch wurden natürlich arge Verstöße herbeigeführt, indem die Worte zu Solmisations-Silben herabsanken. Während bei den Griechen der Ton sklavisch an den Text gebunden war, herrschte jetzt die Musik zügellos über den Text. Auch hier liegt die Wahrheit in der Mitte.

Sein Recht findet der Text nur auf dem Gebiete der weltlichen, volktümlichen Musik, in den zahlreichen, Schule machenden französischen Chansons der älteren Niederländer; **Chanson.** ein Gegenstück sind die italienischen Frottole.

Die Chanson (spr. schangsong)[4]) ist ein mehr-minder schlicht

---

[1]) Aehnliches kam übrigens auch neuerer Zeit vor. So läßt z. B. J. Preindl beim Credo seiner Esdur-Messe jede Stimme einen anderen Teil des Glaubensbekenntnisses singen; in R. Schumanns Faustmusik (III. Teil) singen die drei Büßerinnen gleichzeitig verschiedene Textworte. Ein Verständnis des Textes ist natürlich in solchen Fällen unmöglich.

[2]) Dieses Lied hatte sehr dankbare Motive, z. B. *g g c h a g*, und wurde daher, wie schon oben (S. 110) bemerkt, von fast allen Komponisten jener Zeit benutzt, ganz ähnlich wie in neuerer Zeit gewisse Fugenthemata Eberlin, Händl, Haydn und Mozart zur Bearbeitung dienten.

[3]) Vgl. Ambros, II. Bd. pag. 517, 521.

[4]) Bei der Aussprache ist hier wie in allen ähnlichen Fällen, das dem nasalen n angefügte g zu unterdrücken.

gesetzter mehrstimmiger Gesang, meist erotischen Inhalts; sie wurzelt im Tanzlied (vgl. ob. S. 81). Der Name deutet auf die italienische Canzone (Canzonetta) deren Abart uns noch in den Villoten und Villanellen begegnen wird (vgl. oben S. 97). Die kunstgerechte Faktur der chansons beginnt bereits mit Dunstable und nimmt von da ab ihren Anteil an der immer strengeren Polyphonie. Hingegen bewegt sich die Frottola (s. v. w. „Früchtchen"), d. i. ein mehrstrophiges Lied über poetisch eingekleidete Worte schlüpfrigen oder scherzhaften Inhalts, einfach akkordisch und fern den strengen Gesetzen der Stimmführung. Die Frottola[1]) steht dabei immerhin noch höher als Villanella und Villotta (s. unten). Beliebte Frottolisten des 15. bis 16. Jahrhunderts waren Bartolomeo Tromboncino [spr. -tschino] aus Verona und Marco Cara zu Mantua. Eine besondere Liedform einfachster Faktur ist das Strambotto.

Frottola.

Unter den ähnlichen Formen der mehrstimmigen weltlichen Liedkomposition, die gleich der kirchlichen stets halbinstrumentalen Charakter zeigt, begegnen wir in dieser Epoche dem uns schon von früher her bekannten Rondeau (Rondel, deutsch Radel, vgl. oben S. 76, 81) wieder, dessen sonettartige Dichtung den Anfang nach einzelnen Versen immer wiederholt (Refrain). Dem Rondeau nahe steht die in Italien beliebtere Ballade (ital. Ballata, von ballo, d. i. Tanz, ursprünglich also s. v. w. Tanzlied, vgl. auch Balletto). Sie wetteiferte dort im 14. Jahrhundert mit dem Madrigal (s. unten) und herrscht im 15. Jahrhundert in der spanischen Liedkomposiotion; diese bewegt sich auf gleicher Höhe mit der französischen, wie aus dem „Cancionero musical", einer spanischen Liederhandschrift aus jener Zeit — als bedeutender Theoretiker ragt dort Bartolomeo Ramos hervor — zu ersehen ist.[2])

Rondeau.

Ballade.

Die Melodien der durch Binchois und Du Fay begründeten, in Dunstable wurzelnden ersten niederländischen (belgischen) Schule (c. 1450—75) waren nicht wie die unsrigen liedmäßig, deklamatorisch, sondern kontrapunktisch gedacht. Die Erfindung einer Melodie, die sich zu allen Künsten des Kontrapunktes eignete und trotzdem fließend, abgerundet und kernig klang, war sehr schwer.

Mit der ersten niederländischen Schule erscheinen vor allem die Regeln des musikalischen Satzes endgiltig festgesetzt.

Riemann spricht in seinem hauptsächlich die Entwickelung der

---

[1]) Vgl. die Studie von Prof. Dr. Rud. Schwartz (Bibliothekar d. Musikbibliothek Peters), Vierteljahrsschr. f. M. W. II, 1886.

[2]) Proben solcher „Hausmusik aus alter Zeit" findet man in Hugo Riemanns gleichnamiger Publikation intimer Gesänge mit Instrumentalbegleitung a. d. 14.—15. Jahrh., 1906 ff.

Tonformen und Stilprinzipien darlegenden Handbuch der Musikgeschichte II. Bd. 2, Leipzig 1907, einer Florentiner ars nova zur Zeit Dantes und Petrarcas als der eigentlichen Bahnbrecherin der modernen Tonkunst das Wort; einer ars nova, deren Meister — unter ihnen der blinde Landino (s. ob. S. 78 und Kap. VI.) — bereits über die Elemente des Stils der Du Fay-Epoche verfügen, während „die englischen und niederländischen Meister der Folgezeit nur persönliche Größe, Genie hinzubringen und dadurch zu Repräsentanten der Epoche werden" — Dunstable als „repräsentativer Schöpfer des kunstvoll bearbeiteten Kirchenliedes" an der Spitze (vgl. cit. 111). Zielbewußt erfolgt allerdings dieses Uebertragen des reichen figurierten Wesens vom weltlichen auf das geistliche Lied erst durch Dunstable. Nach Riemann (der nebenbei bemerkt in diesem als Register unschätzbaren dritten Teil seiner „Geschichte der Musik" den zweiten stellenweise selbst widerlegt) entspringt die Liedkunst der Du Fay-Epoche der Kunst der Florentiner Trecentisten, d. i. der Künstler des 14. Jahrhunderts, die in Messenteilen bereits den begleiteten Vokalstil auf die Kirchenmusik zu übertragen versuchten. Vokal- und Instrumentalmusik waren aber schon längst, wie wir beobachten konnten, durch Jongleurs und Spielleute vereinigt. Auch Riemann betont (cit. 196) wiederholt die Einflüsse alt-englischer Musikübung auf die werdende Florentiner ars nova, vermittelt durch die bretonischen Spielleute und schließt sich nicht nur im Grundgedanken des ganzen Werkes — die Ueberlegenheit der weltlichen Musik — den Ergebnissen von Lederers Untersuchungen an.[1])

Aus dem Schülerkreise der Binchois-Du Fay, in dem wir u. a. die Kontrapunktisten Anton Busnois [spr. bünoa] (1467 Kapellsänger Karls d. Kühnen zu Burgund, † 1492), Philipp Caron, Faugues [spr. Fog], Barbireau [spr. barbiró] († 1491), Regis, vor allem aber die großen Meister Jakob Hobrecht (Obrecht, 1492 Kapellmeister an Notre Dame zu Antwerpen, † 1505 in Ferrara) und Johann Okeghem (Ockenheim, 1454 erster Kapellsänger am Hofe Karl VII. von Frankreich, † 1495 in Tours) erblicken, löst sich die Gestalt des letztgenannten in monumentaler Weise los.[2]) Er wird das Haupt einer neuen, der zweiten niederländischen Schule (1475—1525), die den imitatorischen Stil zur üppigsten Blüte bringt. Wir kennen von diesem Altmeister 17 Messen, 7 Motetten,

Ockenheim.

2. Niederländische Schule.

[1]) pag. 31 allerdings heißt es, Martin le Franc nenne die Franzosen Tapissier, Caron und Cesaris vor Dunstable usw. Das ist ein Irrtum. Le Franc sagt im Gegenteil, daß jene Drei gerade darum einen großen Aufschwung der französischen Kunst bedeuten, weil sie sich der englischen Fassung (Kompositionsart) bedienten! („Car ilz ont prins ... la contenance angloise." S. Led. I, 23 u. 111 „Tu as bien . . . jamais! . . .)

[2]) Vgl. d. Biographien v. Michel Brenet, Paris 1893, u. De Mary, 1895.

ein 36 stimmiges Deo gratia (9 fach kanonisch gehalten!) 19 Chansons, darunter das wunderschöne Se vostre coeur, und verschiedene Kanons. Vgl. Nr. 12 der Beilage.

Ockenheim ist berühmt als Tonsetzer und Lehrer ausgezeichneter Schüler, von denen hier nur die hervorragendsten: Josquin de Près (s. u.), Pierre de La Rue (1492—1510 Kapellsänger am burgundischen Hofe) Loyset Compère († 1518) und Anton Brumel (1505 am Hofe zu Ferrara) genannt werden sollen. Unter ihm entwickelte sich der künstliche Kontrapunkt durch Verlängerung, Verkürzung, Umkehrung und Nachahmung des Themas, durch Rätsel-Kanons, Fugen u. dergl. Er war es aber auch, der die eigentümlichen Satzkünsteleien der niederländischen Schule auf die Spitze trieb und hier namentlich in de La Rue (Messen, ein 5 stimmiges Stabat mater, mehrere Salve regina, Chansons u. a.) einen bedeutsamen Nachfolger fand.

Die Tonkunst wird so eine Art Privileg, ein Geheimnis; die Musiker reden, wie die Gelehrten des Mittelalters, eine dem Laien unverständliche Sprache. Bemerkenswert bei den Kompositionen jener Zeit — ihr Kunstreichtum gemahnt förmlich an die berühmte flandrische Teppichweberei des 14.—15. Jahrhunderts! — ist die gleiche motivische Führung der nach einander mit denselben Textworten einsetzenden Stimmen (zuerst bei Ockenheim); ferner die tiefe Lage des Soprans und Alts. Sie erklärt sich daraus, daß diese Stimmen durch Männer mit hohem Tenor und gut ausgebildetem Falsett (Falsettisten, tenorini, später vom 16. Jahrhundert ab durch Kastraten), ausgeführt wurden. Weibliche Personen waren nach dem Worte des heil. Paulus: „Frauen sollen schweigen in der Gemeinde" (1. Chor. 14, 34) vom Chor ausgeschlossen (und sind es eigentlich auch heute noch); Knaben erlernten aber in der Regel die äußerst schwierige Mensural-Theorie bis zu ihrer Mutation (Stimmwechsel) nicht vollständig. Darum beschränkte man sich auf männliche Sänger, die in der Tat Musikgelehrte waren, und richtete nach deren Tonumfang die Lage der Stimmen ein.

Die Niederländer beherrschen von nun an fast 100 Jahre hindurch die musikalische Welt; sie werden überall gesucht, mit Geld und Ehren überhäuft und verpflanzen so die musikalische Bildung in alle Länder. Ockenheim wurde darum „Patriarch der Musiker" genannt. Eine gewaltige Förderung des tonkünstlerischen Schaffens dieser Zeit beginnt mit der Erfindung des Notentypendrucks, die für sich (Abschn. 9) noch des näheren gewürdigt sei.

Josquin de Près.

Zum berühmtesten der niederländischen Meister wurde Ockenheims Schüler Josquin de Près (Deprés, spr. joskin deprä), geb.

c. 1450 im Hennegau, 1484—94 Sänger der päpstlichen Kapelle zu Rom, zuletzt nach vielfachem Wirken an verschiedenen Orten Dompropst des Kapitels von Condé. Er starb 1521. Josquin war ein genialer Musiker. Von ihm schreibt Ambros (Mus. Gesch. III. 232): „Sein Stil gestaltete sich reich, energisch, alle Einzelheiten individuell belebend, aber ohne phantastisch, spitzfindig oder überladen zu werden, da vielmehr Maß und lichtvolle Klarheit diesen festen musikalischen Gestaltungen etwas eigentümlich Edles und Bedeutendes gibt.“ In welchem Ansehen der Meister bei seinen Zeitgenossen, die ihn einen „Fürsten der Musik“ nannten, stand, geht aus Luthers Worten hervor: „Josquin ist ein Meister der Noten: diese haben tun müssen, wie er gewollt: andere Komponisten müssen tun, wie die Noten wollen.“ Er bezeichnet ferner seine Kompositionen als „frei wie der Finken Gesang“. Ob zwar der erste der niederländischen Meister, dem der Kontrapunkt nicht eitel Selbstzweck war, erscheint Josquin doch nicht frei von der bereits erwähnten Schattenseite der niederländischen Schule; den Komponisten des Stammbaumes Christi, den er sogar zweimal — nach dem Evangelium Matthäus und Lukas — in Musik setzte, der neueren Zeit zuzuzählen, hält schwer.

Unter Josquins zahlreichen kirchlichen Werken behaupten eine L'homme armé-Messe und die 24stimmige Motette „Qui habitat“ als Meisterstücke kontrapunktischer Künste den höchsten Rang. Deprés schrieb u. a. das erste Stabat mater.[1])

Aehnlich wie Deprés scheint sein Schüler Jean Mouton [spr. mutong] † 1522, gleichfalls ein Meister der verwickeltesten Kontrapunktik, ohne mit ihr nur prunken zu wollen. Seine Motette Nesciens mater ist ein überaus wohlklingender Quadrupelkanon. Von anderen Schülern Josquins ist neben Benedict Ducis (1510 Vorsteher der Antwerpener Musikergilde) und Nicolas Gombert (1530—34 Knabenmeister der Brüsseler Hofkapelle, ein ebenso bedeutender als fruchtbarer Meister), beide aus Brügge, namentlich Clément Jannequin [spr. schann'käng] zu nennen. Seine 1559 zu Paris erschienenen 4—5stimmigen Chansons („Inventions musicales“), die ihn direkt zum Programm-Musiker des 16. Jahrhunderts stempeln, erregten Sensation. Die berühmtesten dieser Chansons sind betitelt „La bataille“, „Le caquet des femmes“ („Weiberklatsch“) „La jalousie“ („Eifersucht“), „La chasse de lièvre“ („Hasenjagd“) „Le rossignol“ u. a.

Mouton.

Jannequin.

Auf die Zeit der Überkünstelung folgt nun eine Epoche der Reaktion, des Durchbruchs einer schlichteren Faktur, bis

[1]) Eine der wenigen noch in der katholischen Kirche üblichen Sequenzen (vgl. Kap. X). Berühmte Kompositionen dieses Textes (von Jacoponus, † 1306) schufen noch Palestrina, Astorga, Pergoleso, Rossini. Vgl. Bitter: Studie zum Stabat mater (1883).

die Kunst der Niederländer in Italien, wo sich neue Schulen bilden, ihre glorreiche Wiedergeburt feiert (venetianische und römische Schule, 1525—1600). Die Pforte aber, durch die die Tonkunst aus dem hohen Norden unter den südlichen Himmel triumphierend einzieht, um aus einer ursprünglich wälischen eine wälsche (dies Wort allerdings nicht im heutigen Sinne!) zu werden, ist Venedig.

Venetian. Schule.

Der fruchtbare Musikboden Italiens war durch Männer wie Landino, Franchino Gafori[1]) u. a. genügend vorbereitet, daß es nur der glücklichen Hand bedurfte, um das Samenkorn der Neuen Kunst aus englischen und niederländischen Boden auch in die italienische Erde mit besonderem Erfolge zu verpflanzen. Dies gelang dem Gründer der berühmten venetianischen Schule, Adrian Willaert.[2]) Ein Niederländer von Geburt, Schüler von Mouton und Deprès, kam er 1527 als Kapellmeister an die Markuskirche zu Venedig, wo er bis zu seinem Tode (7. Dezember 1562) bahnbrechend und wahrhaft Schule bildend wirkte. Willaert ist der Schöpfer der doppelchörigen Komposition. Angeregt durch die Möglichkeit, seine Chorsänger auf den beiden, je mit einer Orgel versehenen Galerien der Markuskirche[3]) zu verteilen, schrieb er als Erster Stücke für eine größere Anzahl Stimmen in 2—3 Chöre geteilt. Dadurch wurden nicht allein die Sänger weniger angestrengt, indem häufig Pausen eintraten; durch das Einzelauftreten und Zusammenwirken der Chöre bei verschiedener Besetzung derselben wurden vor allem schöne und große Effekte erzielt. Schon damals galt als Grundsatz, daß jeder Chor für sich ein Ganzes mit selbständiger Harmonie bilden müsse, und bei dem Vortrage mußte behufs Unterscheidung der 1. Chor stets sanft aufhören, während der folgende bestimmt einsetzte. Diese Mehrchörigkeit war eine Art Wiederbelebung des uralten, bereits von Ambrosius angewandten antiphonischen Prinzips.

Willaert.

Madrigal.

Durch Willaert wurde aber auch die Kunstform des Madrigals, deren Ursprung bis ins 13. Jahrhundert zurückreicht,

[1]) S. ob. S. 78. Vgl. Prätorius (Ernst), Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts I. Teil. Diss. 1905. 8⁰. br.

[2]) Ausgesprochen: Willart, weil das e nur Dehnungszeichen ist, ähnlich wie bei Gevaërt und Saint-Saëns.

[3]) Vgl. über diese für die Musikgeschichte hochbedeutsame Wirkungsstätte vieler hochberühmter Kapellmeister und Organisten die Monographie des venetianischen Musikschriftstellers F. Caffi († 1874): Storia della musica sacra nella cappella di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797 (1854—55).

außerordentlich gepflegt und beliebt; mit ihr sollte Willaerts bedeutsamer Landsmann und Zeitgenosse Jakob Arcadelt († c. 1560 zu Paris) 1539 so großes Aufsehen erregen, daß dessen erstes Buch Madrigale bis 1654 31 Ausgaben erlebte. Das waren einstrophige Gesangstücke (ursprünglich Schäferlieder, vom ital. mandra, Herde und gal, Lied) für 3—5, mitunter auch 6 Stimmen, deren Texte die Liebe und Szenen aus dem Landleben behandelten. Die Madrigale spielte man aber auch auf Instrumenten, oder man sang sie einstimmig mit instrumentaler Begleitung der übrigen Stimmen; so wurde durch sie die begleitete Monodie und die Kammermusik angebahnt.[1]) Einer der ersten Madrigalisten war der hervorragende belgische Kontrapunktist Philippe Verdelot (um 1540 zu Florenz, später in Venedig).

In der Form des Madrigals, das neben der gleichfalls erotischen Chanson das feinere Kunstlied jener Zeit repräsentiert, gelangt um 1550 die künstlerische Faktur der kirchlichen Musik auch in der weltlichen Tonkunst zu ihrem Rechte; allerdings wechselt sie hier mehr mit schlicht akkordischen Stellen. Dem durchkomponierten Madrigal gegenüber steht unter dem allgemeinen Namen Canzone (Canzonetta) das einfache strophische Volks- bzw. Tanzlied, meist dreistimmig in verschiedenen Arten: die venezianische Villota mit sehr einfachen, auf den Text nicht weiter eingehenden Melodien,[2]) die homophon gesetzte Villanella (Canzone villanesca, Straßenlied, entsprechend dem franz. Vaudeville und dem deutschen „Gassenhawerlin"), derb-komischen oft lasziven Ton anschlagend (vgl. ob. S. 112) und das Balletto. **Villota. Villanella.**

Zu Willaerts unmittelbaren Schülern zählen namentlich Andrea Gabrieli, Cyprian de Rore, Joseffo Zarlino, Nicola Vicentino und Fra Constanzo Porta.

Andrea Gabrieli, der Lehrer Haslers, † 1586 als Organist an der Markuskirche, ist ein hochbedeutender Komponist zahlreicher Kirchengesänge, 6—16stimmiger Messen und 3- bis 6stimmiger Madrigale und Orgelstücke. Er und sein Neffe Johannes (s. u.) gebrauchten als erste die Bezeichnung Kirchenkonzerte (Concerti ecclesiastici) für kirchliche Vokalsätze mit Instrumentalbegleitung. Somit tritt uns hier zum ersten Male der Name Konzert, d. i. „Zusammenspiel" (concerto, vom lat. conserere[3])), entgegen. Die Form der Kirchenkonzerte gelangt dann über Banchieri und Viadana (s. dort) in S. Bachs Kantaten zum Höhepunkt. **Andrea Gabrieli. Kirchen-Konzerte.**

[1]) Vgl. C. F. Becker: „Die Hausmusik im 16—18. Jahrhundert". Leipzig, 1840.

[2]) S. K. Somborn: Das venezian. Volkslied, die Vilotta, 1901.

[3]) Also nicht, wie bisher vermeint, vom lat. concerto abstammend; den heutigen Konzertbegriff des „Wettstreitens" trug man erst um 1700 in das Wort. Vgl. H. Daffner: D. Entwickelung d. Klavier-Konzerts bis Mozart, IMG. Beihefte, neue Folge, Heft 4.

de Rore. Cyprian de Rore aus Mecheln († 1565) ist namentlich berühmt als Komponist chromatischer Madrigale. Er folgte hierin glücklicher seinem Mitschüler, dem Theoretiker Vicentino (geb. 1511), dessen Versuche, die antiken Tongeschlechter, das chromatische und enharmonische, wiederaufleben zu lassen (vgl. unter Venosa), fehlschlugen.[1] Einen prachtvollen Kodex seiner Motetten besitzt die Münchener Bibliothek. Gioseffo Zarlino von Chioggia († 1590) der größte musikalische Schriftsteller jener Zeit und noch heute als geistreicher, tiefsinniger Gelehrter anerkannt und geschätzt, gilt als Schöpfer der Harmonielehre (vgl. ob. S. 69, 108). Zarlino nennt bereits den Dur- und Mollakkord die beiden einzigen Grundlagen der harmonischen Auffassung. Er war es, der zuerst neben dem großen Ganzton $c:d = 8:9$ den kleinen Ganzton $d:e = 9:10$ annahm, wodurch das bis dahin angenommene und für das Ohr schwer auffassbare Verhältnis der großen Terz 64 : 80 in das leicht verständliche Verhältnis 64 : 81 oder 4 : 5 verwandelt wurde. Durch Beseitigung dieser Differenz (das syntonische Komma 80 : 81) wurde die große Terz, welche früher als Dissonanz galt, zur Konsonanz. Fra Constanzo Porta aus Cremona († 1601) machte sich berühmt durch seine sechsstimmigen Motetten, die Ambros „Kunstwerke edelster Art" nennt. Seine Eigentümlichkeit bestand darin, daß er den gregorianischen Choral als Cantus firmus in den Baß legte. Porta, der Minoritenmönch, schrieb auch ausgezeichnete Madrigale.

Vicentino. Zarlino. Porta.

In die Epoche der Venetianer fällt auch die Entwickelung und Pflege der ersten Formen reiner (selbständiger) Instrumentalmusik, des Ricercar für Laute und Orgel, und der Toccata für Orgel. Das Ricercar (spr. ritscherkar, das Wort bedeutet: immer wieder [das Thema] aufsuchen) ist eine Nachbildung der Motette. Es führt immer neue Motive imitierend durch die Stimmen und bildet eine Art Uebergang von der Fuga (caccia) zur späteren Fuge. Man begegnet dafür auch den Namen Fantasia und Canzone. Die Toccata setzt mit vollen Harmonien ein und mit Passagen und fugierten Sätzchen fort. Der erste Meister dieser Form ist der berühmte Organist Claudio Merulo da [aus] Corregio, 1566—86 Vorgänger Giov. Gabrielis bei St. Marco.[2])

Ricercar und Toccata. Fantasia. Canzone. Claudio Merulo.

Um jene Zeit blühten noch: in Rom neben Jacob Arcadelt die päpstlichen Sänger Costanzo Festa († 1545), der erste italienische Kontrapunktiker von Bedeutung, ein Vorläufer Palestrinas in

[1]) Vgl. Th. Kroyer (Musikgelehrter und Komponist, Professor der Musikwissensch. a. d. Universität München, geb. 1873): D. Anfänge der Chromatik im italien. Madrigal d. 16. Jahrh. IMG. 1902.

[2]) Vgl. über diese Formen und ihre Meister auch Kap. VI; ferner die in bequem lesbarer Form in Riemanns „Handb. d. M. G." II, 1 zahlreich mitgeteilten vollständigen Messensätze, Motetten, Kirchenlieder, Rondeaus, Balladen, Madrigale usw.

der Vereinigung niederländischer Kontrapunktik mit italischem Wohllaut (sein 4stimmiges Tedeum singt man noch heute bei großen Festlichkeiten im Vatikan), und der Spanier Christoforo Morales, gest. 1553 (berühmt durch seine Motette: „Lamentabatur Jacob"); ferner in Frankreich Claudius Goudimel aus Besançon, als Hugenott in der Nacht zum 28. August zu Lyon ermordet.[1] Von seinen Kompositionen erschienen nur die von Marot und de Béza ins Französische übersetzten Psalmen. Der Ansicht, er habe der reformierten Kirche einen vierstimmigen Kirchengesang geben wollen, widerspricht er zwar selbst in der Vorrede, worin er die Gesänge für den Privatgebrauch bestimmt. Und tatsächlich wurden sie am französischen Hofe mit Vorliebe gesungen. Viele seiner Melodien sind indessen noch heute in der reformierten Kirche in Gebrauch (Walter). Arcadelt. Morales. Goudimel.

Einer der bedeutensten Komponisten der venetianischen Schule war Giovanni Croce [spr. krotsche] † 1609 zu Venedig, Schüler Zarlinos. Unter seinen zahlreich auf uns gekommenen kirchlichen und weltlichen Werken befindet sich auch ein humoristisches, die „Musikalische Arznei", 4—7 stimmige Gesänge (capricci) darunter: Wettstreit von Kukuk und Nachtigall mit dem Papagei als Schiedsrichter. Croce.

Hier darf endlich nicht ungenannt bleiben der Niederländer Jakob Clemens genannt Clemens non Papa (Cl. „nicht der Papst", c. † 1558), dessen kirchenmusikalische Werke zum Teil bereits an Palestrina hinanreichen. Clemens non Papa.

Ein erlesener Kreis deutscher Meister und Zeitgenossen der Niederländer[2] schart sich um diese, vornehmlich das mehrstimmige deutsche Lied und die Motette pflegend; die hervorragendsten sind: aus der Epoche Okeghem Adam von Fulda, Alexander Agricola, Heinr. Finck, Heinr. Isaak und Thomas Stoltzer († 1526 als Kgl. ungarischer Kapellmeister zu Ofen); aus der Josquin-Epoche Paul Hofhaimer aus Salzburg-Radstadt; aus der Willaert-Epoche Ludw. Senfl, Leonhardt Paminger (Oberösterreich), Balthasar Hartzer (Deutsch-Böhmen).

Das charakteristische Merkmal der kunstvoll mehrstimmigen Tonsätze Adam von Fuldas († c. 1495) ist die Verlegung eines Cantus firmus in den Diskant und eine auffallend bewegliche Baßführung bei satter Harmonie. Aehnlich verfährt Heinr. Finck († 1513 als Hofkapellmeister in Stuttgart) in seinen uns erhaltenen Motetten und deutschen Liedern.[3] Wie man, neben- Adam von Fulda. Finck.

---

[1]) S. den Essai Bio-Bibliographique von M. Brenet, Besançon 1898.

[2]) Einen Ueberblick über die Tätigkeit der niederländischen Schule gewährt Fr. Commers großartiges Sammelwerk: Collectio operum musicorum Batavorum saeculi XVI. 1849. Vgl. auch O. Kade, Mattheus Le Maistre, Niederländischer Tonsetzer. 1862.

[3]) Vgl. Riemann a. a. O. II, 1, 133 ff, 269, 278 f.

bei bemerkt bereits im 15. Jahrhundert über die Tonkünstelei dachte, beweist Adam von Fuldas Eingeständnis (Gerbert III, 354), er habe sich früher mit Proportionen und Rätselkanons befaßt, damit aber mehr Unverstand als Künstlerschaft bewiesen!

Isaak. Heinrich Isaak (niederländischer Abkunft[1]), † 1517), ob seiner gemütstiefen Lieder genannt der deutsche Orpheus, war längere Zeit in Innsbruck Mitglied der Kapelle und Hofkomponist Kaiser Maximilians. Er setzte u. a. das Volkslied: „Innsbruck, ich muß dich lassen“, dessen Sopran noch heute bei dem Kirchenliede: „Nun ruhen alle Wälder“ benutzt wird. Isaak, der auch in der Hausmusik seiner Tage eine Rolle spielt (vgl. S. 150 ff.), schloß sich in seinen kirchlichen Werken und weltlichen Liedern der niederländischen Technik an.[2])

Beilage Nr. 17 birgt einen kunstvoll und fließend geschriebenen Satz dieses Meisters. H. Bellermann gibt davon in seinem „Kontrapunkt“ (Beilage 3) ein höchst interessantes Faksimile, das zugleich einen Einblick in die damalige Art des Partiturenschreibens gewährt. Jene Partitur besteht aus 10 ziemlich weit von einander entfernten Linien, auf denen 5 Schlüssel (*Γ*, 𝄢:, |═|, *g*, *d*) stehen und zwar auf der 1., 4., 6., 8 und 10. Linie. Der Tenor ist schwarz, der Alt grün, Sopran und Baß sind rot geschrieben (eine Art Vorläufer des Buntdrucks! s. u.); dieser mit runden, jener mit eckigen Noten.

Gleichfalls in Diensten und in hoher Gunst beim „letzten Ritter“ Kaiser Maximilian I. stand (1480—1519) der Liederkomponist Hofhaimer[3]) († vor 1539 in Salzburg). Hochangesehen und allbekannt als Messen-, Motetten- und Liederkomponist war Alexander Agricola (d. i. Ackermann, † 1506, seit 1491 im Dienste Phil. d. Schönen zu Burgund).

Hofhaimer. Agricola.

Senfl. Isaaks Schüler und Erbe Ludwig Senfl, Kapellmeister Ludwigs von Bayern († c. 1555 in München), benutzte mit Vorliebe deutsche Kirchenlieder zu motettenartiger Behandlung. Ueber diese „feinen lieblichen Muteten“ sagt Luther: „Eine solche Muteten vermöchte ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zureißen sollt“. Er setzte auch gleich Hofhaimer „einer eigenartigen reaktionären Strömung auf dem Gebiete der Vokalkomposition (Unterordnung der Musik unter die halbverstandenen Gesetze antiker Pro-

---

[1]) Nicht böhmischer, wie Ambros aus dem traditionellen Beinamen „Isaac von Prag“ folgerte.

[2]) Vgl. Franz Waldner: Heinr. Isaak, 1904. Weltliche Werke (Lieder, Instrumentalsätze, Orgel- und Lautentabulaturen usw.) [Dr. Joh. Wolf] in DM. i. Oesterr. XIV, 1, 1907; Choralis Constantinus [E. Bezecny u. Dr. W. Rabl], ebendort, V, 1, 1898.

[3]) Vgl. Franz Waldner: Nachrichten über d. Musikpflege am Hofe zu Innsbruck I. Unter Kaiser Maximilian, 1898.

sodie“ [Riemann] folgend, die Oden von Horaz in Musik. Viele seiner Volkslieder befinden sich in den Sammlungen der Nürnberger Verleger Forster (1539) und Ott (1544)[1]).

Paminger. Hartzer.

Kirchenlieder bzw. Responsorien[2]) für das ganze Kirchenjahr komponierten die beiden protestantischen Meister Leonhardt Paminger († 1567 als Schulrektor in Passau)[3]) und Balthasar Hartzer (Resinarius, 1543 Pastor in Böhmisch Leipa), ein Isaakschüler, der sich namentlich um die Hebung des Chorgesanges verdient machte. Hartzers „Responsorien“ sind das älteste im Druck (1544 bei Rhau in Wittenberg) erschienene Denkmal deutscher Musik in Böhmen,[4]) wo auch die Wogen der Reformation in der Tonkunst hoch gingen. Unter den tschechischen Komponisten des 16. Jahrhunderts erweist sich Christof Harant von Polžic (1564—1621) als ein Meister des polyphonen Satzes (Motette „qui confidunt“, 6stimmig[5])). Neben ihm steht Jan Trajan Turnovsky (um 1570).

Deutsches Kirchenlied

Die Entwickelung des deutschen Kirchenliedes in dieser Periode ist von so großer Bedeutung, daß ihr am Schlusse dieses Buches ein besonderer Abschnitt gewidmet werden soll. Nur die mächtige Förderung der Reformation durch das deutsche Kirchenlied, das die ins Deutsche übertragenen Weisen der böhmischen und mährischen Brüder (Hussiten) wesentlich bereicherten, sei gleich hier betont.

Kantoreien.

Eine charakteristische Pflege erfuhr der kunstgemäße Kirchengesang in Deutschland durch die bedeutsame Institution der Kirchenchöre und Kantoreien. Die Kantoreien[6]) waren statutenmäßige Sängervereinigungen von Bürgern und Schülern; sie entwickelten sich noch vor der Reformation, namentlich in Mitteldeutschland, aus den sog. Kalandsbrüderschaften, jenen mittelalterlichen Gesellschaften von Priestern und Laien zum Armen-

---

[1]) Senfls Werke. Herausgeg. v. Theodor Kroyer. Nebst einer Abhandlung über Senfls Geburtsort u. Herkunft v. Adolf Thürlings. Teil I. Magnificat nnd Motetten. Denkmal d. Tonk. i. Bayern (Leipzig). Vgl. R. v. Liliencron, „Die Horazischen Metren i. d. deutschen Kompositionen d. XVI. Jahrh.“. Vierteljahrschr. f. M. W. 1887, I.

[2]) Reich verzierte, liturgische Gesänge für den Einzelvortrag.

[3]) Vgl. K. Weinmann, Leonh. Paminger, Kirchenmusik. Jahrb. 1907.

[4]) Die Neuherausgabe dieses wertvollen Dokuments deutschböhmischer Geisteskultur erfolgt durch Dr. Batka und Dr. Rychnovsky in „Denkmäler deutscher Musik in Böhmen“.

[5]) N. [Prof. Stecker] bei F. A. Urbanek-Prag.

[6]) Bereits im alten England war die Institution bekannt; in einem Dorfe bei Dunstable hatten die Bewohner von Alters her für die Kantorei eigene Ländereien gewidmet, wie Lederer nachweist.

begräbnis, die sich allmonatlich an den Kalenden (daher der Name) versammelten.[1])

Literatenchöre

Aehnliche Bedeutung hatten die sog. Literatenchöre in Böhmen für die Kirchenmusik dieses Landes. An sie, die Stammhalter der böhmischen Musik im 16.—17. Jahrhundert überhaupt[2]), erinnern heute nur noch die außer einzelnen Gruppenbildern (Leitmeritz, Prachatitz) handschriftlich erhalten gebliebenen, künstlerisch prächtig ausgestatteten Gesangbücher (Kanzionale). Die kostbarsten sind jene zu Prag (St. Veit), Leitmeritz, Tschaslau, Luditz.[3]) Unter den Literaten befanden sich meist die angesehendsten Bürger der Stadt.

Kanzionale.

Die Kantoreien (ebenso die Literatenchöre) und die an größeren Kirchen Deutschlands unterhaltenen Chöre standen unter Leitung eines Kantors ([Vor-]Sängers), insbesondere dort, wo neben der Kirche eine Schule nebst Alumnat für den Sängerchor bestand. Eine angesehene Stellung behauptete das Kantorat an der Thomasschule zu Leipzig. Unter den bedeutenden Leipziger Thomaskantoren, die uns im Verlaufe der Darstellung begegnen, ragt J. S. Bach hervor, der die Mehrzahl seiner Kantaten für die Sonn- und Festtagskirchenmusik der Thomaskirche schrieb.[4])

Kantorate.

Verwandt mit der Kantorei war das „Collegium musicum". Unter diesem Namen bildeten sich in den größeren deutschen Städten

---

[1]) S. Arno Werner, Geschichte der Kantoreigesellschaften. Beiheft der IMG. IX, 1902, S. 10 ff. Vgl. auch „Die musikalische Gilde in Friedland". IMG. I. S. 142 ff. — Ernst Rychnovsky, Ein deutsches Musikkollegium in Prag i. J. 1616. Zeitschr. d. IMG. VI, l. Hierzu als Korrektur IMG. VII, 2, 1906. Ferner Rautenstrauch, Johannes, Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (14—19. Jahrhundert). Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Brüderschaften, der vor- und nachreformatorischen Kurrenden, Schulchöre und Kantoreien Sachsens. Leipzig, 1907.

[2]) Vgl. Rieger, Materialien z. Gesch. Böhmens.

[3]) Vgl. Nr. 12 des Kataloges der Reichenberger Musikausstellung 1906 von F. Moissl, der über das Luditzer Kanzionale berichtet: Zu den wertvollsten und schönsten seiner Art zählend, bildete es ehedem den musikalischen Hauptschatz des 1546 in Luditz gegründeten Literatenchores, nachdem die Stadt längst von den Hussitten zerstört worden war und der religiöse Kultus tschechisches Gepräge angenommen hatte. Wie aus den Abbildungen ersichtlich, wurde das kostbare Buch hauptsächlich von den Zünften gestiftet. Margarethe von Plauen und ihre Schwiegertochter Dorothea Katharina Markgräfin von Brandenburg haben die Hauptauslagen bestritten. Aus den Aufzeichnungen des Stadtschreibers Vitus geht hervor, daß zur Herstellung des Buches $249^1/_2$ Häute benötigt wurden, die Niederschrift der Noten des Textes 139 Schock 17 Groschen und das künstlerische Ausmalen der Blätter 119 Schock 20 Groschen kostete. Die Bilder und Initialen sind prachtvoll, reich mit Goldplatten verziert und bilden das Entzücken des Kenners ebenso wie des Laien.

[4]) Ernst Prätorius, Mitteilungen über Kantoren, Organisten, Orgelbauer u. Stadtmusiker ält. Zeit bis ungefähr 1800. IMG., VII, 2, 1906.

bereits im 16. Jahrhundert weltliche Musikgesellschaften zur Pflege der Hausmusik.

Unter den Theoretikern dieses Zeitraumes ragt neben der Trias Tinctoris, Gafor, Zarlino besonders Glarean (eigentlich Heinrich Loris) aus Glarus († 1563) hervor, der 1512 durch Kaiser Maximilian I. zum Dichter gekrönt (poeta laureatus) wurde. Er trug mit bei zur Entwickelung der Lehre von der Harmonie, deren Begriff zuerst Gafurius fixiert hatte, und stellte in seinem Hauptwerk Dodekachordon (1547) als erster statt der 8 (kirchlichen) Tonarten deren 12 theoretisch fest. Praktisch waren sie ja schon durch die Engländer längst verwertet.[1] Glarean.

In 15. Jahrhundert nimmt die Instrumentalmusik, vordem nur in den Händen der Stadtpfeifer und Türmer, nicht nur auf dem Gebiete des Orgelspiels einen heute noch kaum begriffenen Aufschwung.[2] Schon im 16. Jahrhundert vermischt sich der vokale und der instrumentale Stil immer mehr, so daß mehrstimmige, weltliche wie kirchliche Kompositionen in beliebiger Besetzung aufgeführt werden können, sei es nur mit Instrumenten, oder nur a capella, sei es unter Mischung oder Wechsel beider Arten. Erst der hohe Aufschwung der Gesangskunst in den Sängerkapellen, die an allen geistlichen und weltlichen Fürstenhöfen wie an allen bedeutenden Kirchen, vornehmlich zu Rom, seit dem 15. Jahrhundert zu blühen begannen, verdrängt allmählich die Instrumentalmusik wieder aus der Kirche und führt schließlich zur Alleinherrschaft des a capella Stils, d. i. der mehrstimmigen Vokalmusik ohne Begleitung.[3] Er bedarf freilich vorerst noch der Säuberung von allen ihm anhaftenden Melismen instrumentalen Charakters. Diese Klärung vollzieht sich in der Epoche Palestrinas. Es folgt dem Zeitalter eines sich namentlich im Prinzip der „Nachahmung" äußerndem Realismus in der Tonkunst, eine Epoche des Idealismus.[4] Sängerkapellen

[1]) S. Lederer I, 326.

[2]) Vgl. Lederer, a. a. O. I, 57, Anm.

[3]) Vgl. Riemann, a. a. O. II, 1, S. 109 und 211.

[4]) Zu den bereits angeführten praktischen Lehrbehelfen vgl. hier neben den Veröffentlichungen der „Denkmäler der Tonk. in Oesterr." (V. 1898 Isaac insbesondere) die Publikation älterer praktischer u. theoretischer Musikwerke, vorzugsweise des 15. u. 16. Jahrh. Herausgegeben v. d. Gesellsch. f. Musikforschung. Berlin, Liepmannssohn: a) 115 Lieder zu 4—6 Stimmen im Jahre 1544 von Joh. Ott gesammelt u. herausgegeben. Neue Partiturausgabe nebst Klavierauszug von R. Eitner, Ludw. Erk und Otto

9. Die Erfindung des Notendrucks.

Was für die Schrift die Erfindung des Buchdruckes, für die bildende Kunst jene des Kunstdrucks,[1] wurde für die Musik, für die Förderung und Verbreitung tonkünstlerischen Schaffens, die Erfindung des Notendruckes. Sie reiht sich der kulturhistorischen Bedeutung jener beiden andern bedeutsam an. Als man bald nach der Erfindung des Buchdruckes (1440) versuchte, auch den Notendruck herzustellen, geschah es auf verschiedene Art: entweder durch den vielfach unschönen Holzplattendruck, oder durch Typendruck.

Typendruck.

Ein ausgibiger Gebrauch des Stempeldruckes ist bis heute nicht zu erweisen. Ebensowenig findet man einen Noten-Holzplattendruck der älter wäre, als der Typendruck. Dieser findet sich erstmals, wie P. Raphael Molitor (in „Die nachtridentinische Choralreform", s. ob. S. 59) nachweist, im Missale Romanum, das ein Deutscher, Ulrich Han (Hahn, Gallus) aus Ingolstadt, 1476 in Rom druckte.[2]

Ulrich Han.

Kade. Originaltitel faksimiliert nebst Ludwig Senfls Porträt. b) Joh. Otts Liederbuch von 1544. Einleitung, Biographien, Texte u. Melodien, letztere in allen bekannten Lesarten in Original- und modernen Darstellungen. c) Anselm Schubigers „Musikalische Spicilegien üb. d. liturgische Drama, Orgelbau u. Orgelspiel, das außerliturgische Lied u. d. Instrumentalmusik d. Mittelalters". Mit vielen Musikbeilagen. d) Josquin de Près, Sammlung ausgewählter Kompositionen zu 4, 5 und 6 Stimmen (1 Messe, Motetten, Psalmen und Chansons) in Partitur gesetzt u. mit einem Klavierauszuge versehen unter Mitwirkung v. R. Schlecht u. R. Eitner veröffentlicht von Fr. Commer. Mit Porträt v. Josquin de Près. — Ferner: Ausgewählte Madrigale und mehrstimmige Gesänge berühmter Meister des 16.—17. Jahrh. In Partitur gebracht u. mit Vortragszeichen versehen von W. Barcley Squire. — W. Bäumker: Niederländische und geistliche Lieder nebst ihren Singweisen aus Handschriften des 15. Jahrh. 1888. F. M. Böhme: Altdeutsches Liederbuch. 12.—17. Jahrhundert. 1877. R. Eitner: Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke a. d. frühesten Zeit bis z. J. 1800. 1871; Bibliographie d. Musiksammelwerke des 16.—17. Jahrh. 1877; Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten d. christl. Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrh. 1. Bd. 1900. Leipzig. C. F. Becker: D. Tonwerke des 16.—17. Jahrh. oder systematisch-chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien. 1847.

[1]) Im 14. Jahrhundert erschienen die ersten Holzschnitte.

[2]) Ein Exemplar befindet sich auf der Bibliothek Magliabecchiana zu Florenz (Armad. dei rari Nr. 4). Da Ulrich Han (Udalricus Gallus) im Kolophon ausdrücklich betont („unacu cantu: quod nunc factum extitit"), daß seine Leistung „etwas vordem nie dagewesenes" sei, so wird wohl damit die Frage der Erfindung des Musiknoten-Typendruckes

Eine weitere Art die Noten zu drucken, bestand darin, daß man in Missalien (Meßbücher) die roten Linien vordruckte und darauf die Noten schrieb. 1481 gab der Buchdrucker Jörg Reyser in Würzburg zwei Messalien heraus, deren Musiknoten gleichfalls mit beweglichen Typen gedruckt waren. Hierzu waren zwei Rahmen und zwei Drucke notwendig. In dem einen Rahmen befanden sich die Linien, in dem anderen die Notentypen, so daß zuerst jene, dann diese darauf gedruckt wurden. Es folgte bald eine ganze Reihe deutscher Meister mit prächtigen Arbeiten in Eichstädt, Regensburg, Augsburg, Bamberg, Venedig usw. **Reyser.**

Am Ende des 15. Jahrhunderts druckte Ottavio dei Petrucci, geb. 1466 zu Fossombrone bei Ancona, ebenfalls mit beweglichen Typen. Seine ersten bekannt gewordenen Werke erschienen 1501 und enthielten vornehmlich Kompositionen der Niederländer. Diese sehr selten gewordenen ersten Drucke (Incunablen, d. i. Wiegendrucke)[1] sind von überraschender Schönheit und Korrektheit. Ein Mangel lag darin, daß die Werke in gegenüberstehenden Stimmen (Chorbüchern), oder in Stimmheften, aber nicht in Partitur gedruckt wurden.[2] Ging eine Stimme verloren, so war das ganze Werk unbrauchbar. Auch die zwei Drucke waren ein Uebelstand, dem man aber dadurch abhalf, daß den Notentypen zugleich die Linien beigegeben wurden, wie es noch heute geschieht. **Petrucci.** **Wiegendrucke.**

Neben dem Typendruck entwickelte sich später der Notenstich. Der erste, der Noten in Kupfer stach, war Simone Verovio (1586). Die Engländer Cluer und Walsh erfanden 1730 den „Stempel", ein Instrument, womit man in dünne Zinnplatten die Notenköpfe einschlägt und so das Gravieren spart. Die Linien werden durch ein scharfes Instrument eingeritzt. Verbesserungen nimmt man vor, indem man die Rückseite wieder ebnet und die Vorderseite glättet. Diese vertieften Noten pflegt man in neuerer Zeit auf einen mit einer weichen Masse überzogenen Stein zu übertragen, wo sie schließlich erhaben erscheinen; von diesem Steine wird dann später nach erfolgter Trocknung gedruckt. **Notenstich.**

Alois Senefelder (geb. 1771 zu Prag,[3]) † 1834 zu München) erfand am Ende des Jahrhunderts die Lithographie; auch

endgiltig gelöst sein (K. Walter). Vgl. auch: Dr. Jos. Mantuani: Ueber den Beginn des Notendrucks. Wien 1901; L. Herrmann: Zur Urgeschichte des Notendrucks (Archiv für Buchgewerbe 1900). Riemann: Notenschrift und Notendruck. Festschrift für C. G. Röder. 1896.

[1]) Vgl. Raphael Molitor: Deutsche Choralwiegendrucke, 1904; Hermann Springer: Zur Musiktypographie der Inkunabelzeit, 1903.

[2]) Das Umschreiben der nur in Stimmen erhaltenen, älteren Kompositionen in moderne Partitur heißt Spartieren (vom Italienischen spartire = in Partitur (italien. spartito) setzen.

[3]) Das Geburtshaus, das eine Gedenktafel mit Senefelders Reliefportrait trug, stand an der Stelle der neuen Altstädter Markthalle.

diese wurde zum Notendruck benutzt. — Das Problem, den Typendruck bei Orgel- und Klavierstücken anzuwenden, überhaupt mehrere Stimmen auf ein Liniensystem zu bringen, löste Gottlob Immanuel Breitkopf, einer der Mitbegründer der Firma Breitkopf & Härtel zu Leipzig, und zwar mittels zerlegbarer Typen, so daß z. B. eine Achtelnote aus drei Teilen (Kopf, Seitenstrich und Fähnchen) besteht. Der Satz mit diesen Typen ist sehr mühselig und darum kostspielig. Um die Kosten des Satzes bei neuen Auflagen zu sparen, wendet man die Stereotypie an: man fertigt von dem in gewöhnlicher Weise hergestellten Satze einen vertieften Abdruck in einer weichen und feuchten Masse (Gyps oder Papiermaché), läßt diese trocknen und gießt darüber eine Mischung von Blei, Antimonium und Zinn, so daß eine Platte mit erhabenen Noten hergestellt wird, die zahlreiche Abdrücke ermöglicht. Nur auf diesem Wege sind die heutigen spottbilligen Schulausgaben denkbar.

Neuester Zeit versuchte man auch den Noten-Buntdruck, um — namentlich bei der Fugenkomposition — Themen- und Stimmführung anschaulich zu machen.[1])

Die Erfindung des Notendrucks bedeutet nicht zuletzt die Ersparnis jener unsäglichen zeitraubenden Mühen, mit denen vorher die Notenkopien auf Pergament meist prächtig, mit kunstreichen farbigen Initialen ausgestattet, hergestellt wurden. Mit dem Aufkommen des Druckverfahrens verfällt überhaupt die bis zum Ausgange des Mittelalters zur Zier kostbarer Handschriften verwendete Miniatur-Malerei.[2])

---

10. Palestrina und Orlando Lasso. Die europäische Tonkunst in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts.

Der erhabene (Palestrina-) Stil und die römische Schule. Reform der katholischen Kirchenmusik. Die päptliche Kapelle (Sixtina). — Fortblüte der venezianischen Schule. Gabrieli und die Uebergangsepoche zur Neuzeit (Instrumentalmusik). — Spanische Meister. — Lassus, der letzte Niederländer. Die Musik in Deutschland, Frankreich, England. Haus- und Lautenmusik.

Wir sahen, wie die Niederländer die kontrapunktischen Künste nicht selten als Endzweck betrachteten, in Künstelei

---

[1]) S. Boekelman (Bernard.), 4 Fugen aus Bachs Wohltemp. Klavier durch Farben analyt. dargestellt, mit beigefügt. harm. Struktur. 4 Hefte. Kopenhagen 1890.

[2]) Für Büchfreunde wurden allerdings noch im 16. Jahrh. Prachtwerke geschrieben und von Künstlerhand kostbar geschmückt. S. die

ausarten ließen, so daß der liturgische Text nicht den adäquaten Ausdruck in der musikalischen Komposition erhielt; diese gewährte mehr dem Auge und Verstande als dem Ohre und Gemüte Befriedigung. Wir erinnern uns der argen Vernachlässigung jenes Textes bei den unterschiedlichen Absonderlichkeiten, Spitzfindigkeiten in der Komposition und Niederschrift, nicht zuletzt der unpassenden Art, wie man die Messen nach den als Cantus firmus benützten Volksliedern taufte (vgl. S. 115). Als nun naturgemäß die Reaktion eintrat, glaubte das Konzil zu Trident (1545—63) sich auch mit der Musikfrage beschäftigen zu sollen. Man verschloß sich auch katholischerseits nicht der auffälligen Wirkung des Lutherschen Gemeindegesanges, seiner religionsfördernden Macht. Schrieben doch viele den Erfolg der Reform Luthers eher jenem durch ihn eingeführten Gesange, als seiner Lehre zu! Tridentiner Konzil.

Den 11. September 1562 vor der 22. Sitzung wollten einige Väter für die gänzliche Ausschließung der figurierten (ungleich kontrapunktischen) Kirchenmusik und alleinige Beibehaltung des Chorals stimmen. Die Mehrzahl einigte sich jedoch zu dem Beschlusse: „Jede Musik aber, der entweder in Melodie oder Text etwas *Schlüpfriges* oder *Unreines* beigemengt wird, soll aus der Kirche verwiesen werden.“

Nun handelte es sich darum, was denn unter „lasciv“ (unrein) zu verstehen sei? Man wollte daher in der 24. Sitzung die Musikfrage nochmals auf die Tagesordnung setzen. Die dritte Proposition sollte das direkt auszusprechende Verbot einer allzu weichlichen Musik enthalten. Kaiser Ferdinand I. aber, dem dieses durch seinen Legaten mitgeteilt wurde, antwortete unterm 10. August 1563 darauf: „daß doch die Figuralmusik nicht ausgeschlossen werden möge, weil sie so oft den Geist der Frömmigkeit weckt.“ Infolge dieser bedeutsamen Fürsprache einigte man sich zu dem Beschlusse, daß die öfter zusammentretenden Provinzialsynoden auf Mißbräuche in der Musik achten und sie abstellen sollen. Reform.

Gleichzeitig aber lenkte sich die Aufmerksamkeit der beteiligten Kreise auf einen Tonmeister, der wie auserwählt erschien,

---

Miniaturen Hans Mielichs (1515—72) für Albrecht V. v. Bayern zu Orlando Lassos 7 Bußpsalmen (Münchener Hof- u. Staatsbibliothek).

die brennende Lebensfrage der Kirchenmusik zu lösen. Es war dies Giovanni Pierluigi, nach seinem Geburtsorte (dem alten Praeneste) kurz Palestrina genannt, wahrscheinlich 1514[1]) geboren, der Sohn eines wohlhabenden Bürgers, Sante Pierluigi. (Ueber die Jugendjahre fehlt jede Nachricht.) 1544 wurde er Organist in der Kathedrale seiner Vaterstadt, 1551 Kapellmeister an der Basilika von St. Peter zu Rom. Sein erstes gedrucktes Werk, ein Band vier- und fünfstimmiger Messen (1554), Papst Julius III. zugeeignet, bewirkte seine Aufnahme in das päpstliche Sängerkollegium der Sixtinischen Kapelle (s. u. S. 135). Da diesem Kollegium nach den Statuten aber nur unverheiratete Personen angehören durften, mußte Palestrina, der Gatte und Vater war, unter dem strengeren

Palestrina (1514—94).



[1]) Die Angaben über das Geburtsjahr Palestrinas schwanken zwischen 1514, 1515, 1524 und 1529. Sonderbarerweise haben Baini, Fétis u. a. die Notiz des Hyginus Palestrina in der Widmung des 7. Buches der Messen seines Vaters (1594): „70 fere vitae suae annos in dei laudibus componendis consumens“ so ausgelegt, daß Palestrina nur 70 Jahre alt geworden sei, während sie doch deutlich besagt, daß er fast 70 Jahre komponiert habe. Hiernach spricht wohl die größte Wahrscheinlichkeit für das Geburtsjahr 1514. Dr. Haberl kommt, gestützt auf eigene Forschungen an Ort und Stelle, zu der Jahreszahl 1526. (Siehe Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1886.)

Paul IV. 1555 wieder ausscheiden, mit 6 Scudi monatlicher Pension! Er nahm hierauf nach Ueberwindung einer durch ähnliche schwere Schicksalsschläge hervorgerufenen Krankheit die Kapellmeisterstelle an der Kirche St. Giovanni im Lateran und als man ihm die mit Rücksicht auf seine Familie erbetene Erhöhung des schmalen Gehaltes verweigerte, 1561—1571 jene bei St. Maria Maggiore an. 1571, nach dem Tode Animuccias, seines Nachfolgers als Kapellmeister der Peterskirche, griff Palestrina diesen Posten wieder auf, um ihn fortan bis zu seinem Ableben zu bekleiden.

Palestrina verfolgt in seinen ersten Kompositionen die Wege seiner Vorgänger, wie sich dies bei allen großen Meistern nachweisen läßt. Es ist darum falsch, ihn von seinen Vorgängern, zu denen vor allem Animuccia, C. Festa und Morales (s. S. 122 f. u. 138) zählen, losgelöst zu denken und als den alleinigen Schöpfer des Kirchenmusikstils hinzustellen. Er brachte durch sein Genie die vorangegangene Entwickelung der niederländischen Schule zum Abschluß. Sein erstes epochemachendes Werk waren die „Improperien“ (d. i. „Vorwürfe“, mit dem Textanfang: „Was tat ich dir, mein Volk? Antworte mir! . .“; erste Aufführung 1560). Diese Komposition war im höchsten Grade einfach, aber von so edlem Geiste beseelt, daß sie eine außerordentliche Wirkung erzielte und Papst Pius IV. sich eine Abschrift erbat. Dieses Werk, seit jener Zeit von der päpstlichen Kapelle alljährlich am Karfreitage zur Aufführung gebracht[1]), führte auch die eingesetzte Kommission von acht Kardinälen und ebensoviel päpstlichen Sängern auf den Gedanken, Palestrina zu beauftragen, eine mustergiltige Messe zu schreiben.[2]) Improperien.

Palestrina unterzog sich dieser Arbeit und schrieb — drei Messen. Sie wurden am 28. April 1565 im Palaste des Kardinals Vitellozzi aufgeführt. Die beiden ersten erhielten Beifall, die dritte aber riß alle zur Begeisterung hin. Diese 6 stimmige Messe (für Sopran, Alt, zwei Tenöre und zwei Bässe) und unter dem Namen „Missa Papae Marcelli“ (dieser Papst war ein Gönner Palestrinas) berühmt, erregt noch heute die allgemeinste Bewunderung. W. Bäumker sagt darüber[3]): „Das Missa Papae Marcelli.

---

[1]) Mendelssohn gedenkt in seinen „Reisebriefen“ dieser Komposition mit Begeisterung.

[2]) S. Dr. Haberl: Die Kardinalkommission von 1564 und Palestrinas Missa Papae Marcelli, Kirchenmus. Jahrb. 1892, S. 82 ff.

[3]) Biographie Palestrinas, Freiburg, Herder 1877. S. 34.

Verdienst, welches P. sich durch die Komposition dieser Messe um die Kirchenmusik erwarb, besteht hauptsächlich darin, daß er die kunstvollen Formen des polyphonen Kirchengesanges dem Zwecke, dem derselbe zu dienen hatte, unterordnete. P. bediente sich der überlieferten Kunstmittel, aber nur dann und soweit, als sie ihm geeignet erschienen, die Worte des Textes zum adäquaten musikalischen Ausdruck zu bringen. Die heilige Handlung war ihm die Hauptsache. Deshalb mußte das dramatische Wort der heiligen Handlung durchaus verständlich werden; die Musik mußte das ausdrücken, was der kirchliche Text lehrte. Und weil das nun bei dieser Messe in erhöhtem Maße der Fall ist, unterscheidet sich diese Messe auch so vorteilhaft von allen früheren durch ihre Einfachheit und den ruhigen maßvollen Stil. Sie zeichnet sich aus durch die sorgfältige Deklamation des Textes, die stellenweise sehr markiert hervortritt. In allen textreichen Sätzen finden wir den gleichen Kontrapunkt öfters angewandt, so daß die Worte gut verständlich bleiben und doch der Inhalt derselben zum lebendig schönen Ausdruck gelangt. P. hat es also verstanden, in dieser Messe den höchsten Anforderungen der Kirche und der Kunst zu genügen" [1]). Papst Pius IV. erhöhte zum Dank Palestrinas Pension auf 9 Scudi und ernannte ihn zum Komponisten (Maestro compositore) der päpstlichen Kapelle — eine Ehrenstellung, die nach ihm nur noch Felice Anerio inne hatte. Auch in dieser Stellung aber litt Palestrina sehr unter der Mißgunst der Kapellsänger.

Gleichwie zu Venedig San Marco, war in Rom die päpstliche Kapelle, die älteste von allen, ein Hort der katholishen Kirchenmusik, ja sie wurde und blieb deren Mittelpunkt. Ihre Aufführungen in der von Sixtus IV. (1471—84) erbauten, durch die Kunst eines Michelangelo und Raffael im Jahre 1512 verherrlichten Kapelle (Sixtina) [2]) waren nicht nur vielbewun-

Sixtina.

[1]) A. 1876 bei Pustet (billig). Vgl. die Neudrucke S. 152 ff.

[2]) Vgl. ob. S. 6 und Schultz a. a. O. II, 143/5. Michelango Buonarotti († 1564) und Raffael-Santi, der ähnlich wie Mozart in jungen Jahren (1520) starb, unterordneten die Architektur der Malerei. Jener schuf die Deckengemälde der Sixtina, dieser u. a. Teppiche zur Ausschmückung, die entfernt und aufbewahrt wurden. Aus dieser auf die Formen des römischen Altertums unter Ausschließung altnordischer Elemente zurückgreifenden Epoche der Renaissance (d. i. Wiedergeburt der altrömischen Kunst und Fortsetzung ihrer Ueberlieferung in der italienischen bildenden Kunst) ragt Leonordo da Vinci († 1519) hervor. Dieser allseitig gebildete Künstler und Mann der Wissenschaft war Maler, Bildhauer, Baumeister, Physiker, Ingenieur, Anatom, aber auch Musiker (als solcher erfand er ein

derte Meisterleistungen des hier rein gepflegten a capella-Gesanges — in der Sixtina gab es keine Orgel [1]) —; sie übten auch durch jene Umgebung einen eigenartigen, geheimnisvollen Zauber, der heute noch die in der Karwoche Rom besuchenden Fremden aller Nationen gleich stark gefangen nimmt.

In der päpstlichen Kapelle (capella pontifica) [2]) wirkten seit Rückkehr des Hofes aus Avignon viele Niederländer, Franzosen und Spanier. Wie schon erwähnt, wurden mit vorübergehender Ausnahme (vgl. S. 132) nur unverheiratete Sänger aufgenommen, die zudem die niederen Weihen empfangen haben mußten. Den Sopran bildeten zuerst Knaben-, dann natürliche männliche Hochstimmen, zuletzt (mit Beginn des 17. Jahrhunderts) Kastraten (vgl. Kap. IX). In Rom bestand noch eine zweite Sängerkapelle, die Kapelle Giulia zu St. Peter, eine Art Vorschule zur Sixtina [3]).

Ueber Palestrina sind alle Schriftsteller des Lobes voll. Thibaut [4]) sagt: „Palestrina, in aller Hinsicht würdig mit Homer verglichen zu werden, ist in seiner Art unübertrefflich, und daher denn auch der vollendete Kirchenstil (a capella) von ihm den Namen „Palestrina-Stil“ erhalten hat.“ Messen und andere Kirchen-Kompositionen über einen weltlichen Tenor wurden nun nicht mehr zugelassen und der

---

neues Griffbrett für die Viola), Dichter und Improvisator. An jene Früh-Renaissance (bis 1500) schließt sich die Hoch-Renaissance (bis 1580) mit Buonarotti, an diese der Barockstil mit Bernini (1590—1680) als hervorragendsten Meister an. Diesen drei Epochen entsprechen in der Musik jene der Niederländer, Palestrinas und des 17./18. Jahrhunderts (Rokoko).

[1]) a capella heißt im Kapellstil, d. i. nur für Singstimmen ohne Begleitung, wie man eben die älteren Kirchenkompositionen schrieb. Der Name Capella ging von dem Raume, wo sich der Sängerchor aufstellte, auf diesen selbst über; später dann auch allerdings auf die begleitenden Instrumentalisten.

[2]) Ähnliche Institute mit besoldeten Kapellsängern sind u. a. der Berliner Domchor, die Hofkapellen zu München und Wien (nicht zu verwechseln mit den heute gleichbenannten Orchestervereinigungen!), Chapel Royal in London, seinerzeit die Sainte Chapelle zu Paris.

[3]) Mit Burneys Herausgabe (1771) der Karwöchentlichen Gesänge in der Sixtina begann die Neubelebung der Tonwerke aus der Palestrinaepoche. Vgl. Dr. Haberl: Die röm. „schola cantorum“ [s. S. 43, Anm. 1] u. d. päpstl. Kapellsänger bis z. Mitte d. 16. Jahrh. Leipzig 1887.

[4]) Thibaut [spr. tibo], Professor der Jurisprudenz zu Heidelberg, † 1840, in seinem die Romantik in der Musik ablehnenden Werke „Ueber Reinheit der Tonkunst“. Billige Ausgabe 1876 bei Pustet.

Palestrinastil fand seine offizielle Anerkennung als Reform der Kirchenmusik [1]).

Palestrina war ungemein fruchtbar; er hinterließ 36 Bände Kompositionen verschiedenster Art [2]). Von seinen Werken sind noch besonders berühmt: das „Stabat mater" (neuerdings herausgegeben von R. Wagner), das „Hohe Lied", die Messe „Assumpta est Maria" und die „Lamentationen". Von dem Stabat mater sagt Baini in seiner überschwänglichen Biographie des Meisters [3]): „Hätte P. nichts geschrieben als dieses, so hätte dieses einzige Stück hingereicht, ihm die Anerkennung der ganzen Welt zu sichern."

Ueber die Missa „Assumpta est", die hervorragendste der Messen Palestrinas nach jener Papae Marcelli, äußert sich Proske: es liege in ihr eine Hoheit, Anmut und Begeisterung, daß man sich unwillkürlich zu einer Vergleichung mit Raphaels Sixtinischer Madonna, ihrem würdigsten idealen Gegenbilde, hingerissen fühle. Nicht minder treffend und eine prinzipielle Frage berührend meint Josef Auer [4]): „Was würden wohl neun Zehntel unserer Kirchenkomponisten sich denken, wenn sie diese Messe gewissenhaft und gründlich studieren wollten? Was würden sie von ihren Werken halten, wenn sie die Mittel, welche Palestrina verwendet, mit denjenigen verglichen, deren sie sich bedienen, und wenn sie dann die Wirkung der Missa „Assumpta est" dem Resultate ihrer Arbeiten gegenüber stellten? Vielleicht würde doch mancher die Feder weglegen und erst dann wieder zu „komponieren" beginnen, wenn er in der Schule der „Alten" sich den Berechtigungsschein zur Mitarbeit am heiligen Tempel der Kirchenmusik erholt hätte." — — —

Revision der gregor. Gesänge.

Im Auftrage Papst Gregors XIII. hatten Palestrina und Annibale Zoilo (1570—81 päpstlicher Kapellsänger) die gregorianischen Gesänge zu revidieren ohne jedoch ihr Bemühen von Erfolg gekrönt zu sehen.

Der Erlaß, womit die beiden Musiker diesen Auftrag erhielten, wurde neuestens mit einer Reihe hochinteressanter Akten über den Verlauf der geplanten Reform wieder aufgefunden. Es geht daraus

---

[1]) Vgl. ob. S. 57, Anm. 2, und Kirchenmusik. Jahrb. 1892, S. 82 f.

[2]) GA. bei Breitkopf & Härtel, 33 Bde. [de Witt, F. Espagne, F. Commer, Franz Xaver Haberl]. 1907 vollendet. S. ferner: DM. (Augener & Co., London). 1. Bd. Motetten von Palestrina [H. Bellermann]. Vgl. insbesondere unten S. 154 Bäuerles Ausgaben.

[3]) Baini (Kapellmeister der Sixtinischen Kapelle, komponierte streng im Palestrinastil [s. unt. S. 139], † 1844), „Ueber das Leben und die Werke Palestrinas". 1828. Uebersetzt von F. S. Kandler. Leipzig, 1834. Vgl. hierzu die kritischen Bemerkungen in K. v. Winterfelds „Johannes Pierluigi von Palestrina". 1832.

[4]) „Die 16. Generalversamml. d. Allg. Cäcilien-Ver.", Kirchenmus. Jahrb. 1901.

hervor daß der Papst den alten Choral erhalten wissen wollte. Als er später durch König Philipp II. von Spanien über die wahren Absichten der Reformer aufmerksam wurde, unterblieb der Druck des schon nahezu vollendeten Manuskriptes, Palestrina indessen vermehrte seine Arbeit und suchte sie kurz vor seinem Tode fertigzustellen; Krankheit und das rasch eintretende Ende des Meisters vereitelten diese Absicht. Nach Palestrinas Tode entspann sich ein langer Prozeß über den Besitz jener reformatorischen Choralhandschrift. Ob sie 1614 bei Herausgabe der in unseren Tagen durch eine offizielle Neuausgabe (Regensburg 1870) so berühmt gewordenen Editio Medicea von Anerio und Soriano (s. unt.), die in allen Aktenstücken sich als Herausgeber und Bearbeiter der Medicea bezeichnen, mitbenützt wurde, läßt sich nicht nachweisen. Palestrina selbst[1]) stand dem gregorianischen Choral anscheinend zu ferne und war als praktischer Musiker den notwendigen historisch-kritischen Vorarbeiten nicht gewachsen. Es wäre töricht, im Mißerfolge der Palestrinaschen Bemühungen auf dem Gebiete der Choralforschung und Choralpflege eine Entehrung oder Herabsetzung der künstlerischen Größe des Meisters erblicken zu wollen. (Molitor). Ein römischer Benefiziat, der mit Palestrina persönlich bekannte Johannes Guidetti veröffentlichte 1582 das „Directorium chori", 1586 den „Passionsgang" nach den vier Evangelisten, 1587 die Gesänge der Karwoche, 1588 die Präfationen.

Das „Graduale" von 1614 und 1615, lange Zeit Palestrina zugeschrieben, war als private Ausgabe in Rom erschienen, ohne große Bedeutung zu erlangen. Es hatte den traurigen Ruhm eine der ersten Reformausgaben zu sein, die den alten gregorianischen Choral „reformieren" d. h. in ihrem Sinne „kürzen und modernisieren," also in seiner Eigenart ruinieren wollten. Der offizielle Charakter der dem Buche in seiner 2. Auflage 1870 von der Ritenkongregation beigelegt wurde und in den letzten Dezennien des 19. Jahrhunderts zu großer Verbreitung verhalf, wurde ihm 1904 durch Pius X. wieder entzogen. Seitdem hat Pius X. eine Restauration der alten Melodien angeordnet (vgl. ob. S. 59). Bis jetzt erschien das Kyriale mit den gewöhnlichen Meßgesängen (Kyrie, Gloria usw.) nach der Version der Handschriften. (Nach Molitor.)

Am 2. Februar 1594, nachdem er durch seinen Freund und geistlichen Führer, den heiligen Philippus Nerius, zur Ewigkeit vorbereitet war, vollendete Palestrina sein ruhmreiches Leben. In seinen Sarg legten sie eine Bleitafel mit der Inschrift: „Joannes Petroaloysius Praenestinus — Musicae Princeps" (Fürst der Musik)[2]). Seine Kompositionen machen auch heute noch tiefen Eindruck, wenn sie von gutgeschulten Sängern und im rechten Geiste,

[1]) Ausführliches siehe in dem bereits S. 59 erwähnten Werke „Nachtridentinische Choralreform" von P. Raphael Molitor, dem wir obige Darstellung verdanken.

[2]) Vergleiche diesen und ähnliche Titel bei den Niederländern.

zumal in der Kirche aufgeführt werden. Strebsame Musiker werden daher nicht unterlassen, Musteraufführungen zu besuchen, wozu die Generalversammlungen des Cäcilien-Vereins vielfache Gelegenheit bieten. Außerdem sei hingewiesen auf die Leistungen des Berliner Domchors, auf die Domchöre zu Regensburg, Köln, Münster, Mainz, Aachen, Brixen, Bamberg, Passau und Breslau, die Hofkapelle zu München, die Singakademien zu Berlin, Wien und Breslau, den Riedelschen Gesangverein zu Leipzig.

Römische Schule.

Palestrina — nebenbei bemerkt der Gründer des ältesten Cäcilienvereins [1]) — erscheint als das Haupt, der Höhepunkt der durch seinen Schüler Giovanni Nanini (s. unt.) begründeten sog. Römischen Schule: eine Kette von Lehrern und Schülern, die sich von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis in das 19. hin erstreckt und deren ursprüngliches Charakteristikum die, mit ein Merkmal des sog. Palestrinastiles bildende „Unterordnung der Kontrapunktischen Künste unter die Schönheit der Klangwirkung und Wahrheit des Ausdrucks“ war. (Riemann); erst später nach der Florentiner Reform (im Sinne unserer Darstellung also mit dem Beginne der neuzeitlichen Epoche der Musikgeschichte, vgl. S. 154) wird diese Schule zur Vertreterin des klassischen, insbesonder a capella Stils (stile osservato) im Gegensatze zur begleiteten Monodie und den konzertierenden Kirchenstil.

Zugleich mit Palestrina, zum Teil mit ihm persönlich befreundet, wirkten in Rom:

Vittoria.

Ludovico da Vittoria (Victoria, gebürtig aus Altkastilien, † 1613 als kgl. Kapellmeister zu Madrid), berühmt durch sein „Popule meus“ und seine Chöre zu den Passionen, einer der hervorragendsten spanischen Kirchenkomponisten, dessen Schöpfungen [2]) jenen Palestrinas oft völlig im Stile gleichen (ähnliches trifft bei Marc Antonio Ingegneri [spr. indschenjēri], † 1592 als Domkapellmeister in Cremona, zu); die Madrigalisten Johannes Animuccia († 1569 vgl. ob. S. 133, auch Kirchenkomponist) und Luca Marenzio († 1599 als Organist der päpstlichen Kapelle); namentlich aber der Palestrinaschüler Giovanni Maria

Nanino.

Nanini (Nanino, c. 1540—1607), einflußreich durch seine

---

[1]) Eine Art päpstlich privilegierter Orden, wurde dieser Verein durch Pius IX. in eine Akademie umgewandelt, die sich um die Kirchenmusik sehr verdient macht (vgl. Kap. V).

[2]) GA. [Philipp Pedrell] Leipzig. Bd. I Motetten, Bd. II Messen. — Ausgewählte vierstimmige Werke in moderner Notation (Zweiliniensystem mit Vortragszeichen). Erste modernisierte, liturgisch-praktische und textkritisch-korrekte Ausgabe [Dr. Herm. Bäuerle], Regensburg.

Schule (s. ob. S. 138), an der auch Palestrina als Lehrer selbst tätigen Anteil nahm.

Aus dieser Schule gingen hervor:

Felice Anerio († 1630 in Rom), einziger Nachfolger Palestrinas als Tonsetzer der päpstlichen Kapelle; voll Reiz ist sein „Salve regina", nach Jos. Auer der Typus echter Marienminne: „so kräftig und solid wie die dogmatischen Fundamente des Marienkultus, so rein und kindlich zart, wie die Andacht eines unentweihten Herzens; absolut nichts von der Seichtheit und Sentimentalität, die gerade auf diesem Gebiete sich auch heutzutage in der Musik noch immer so vielfach breit macht"; Gregorio Allegri (1584—1652 zu Rom), der Komponist des berühmten 9stimmigen (doppelchörigen) Miserere[1]), das karwöchentlich in der Sixtinischen Kapelle — abwechselnd mit zwei anderen, nicht minder berühmten Misereres von Baini (s. ob. S. 136) und Tommaso Baj (päpstl. Kapellmeister, † 1714) — vorgetragen wird, dessen Veröffentlichung verboten war, und das der 14jährige Mozart nach dem Gedächtnisse niederschrieb; Francesco Suriano (Soriano), geb. 1549 zu Rom, gest. daselbst 1620 als Kapellmeister. Von diesem bedeutenden Komponisten erschienen gedruckt zahlreiche Messen, Motetten, Madrigale und Villanellen.[2])

Allegri.
Miserere.

Der Schule des Giovanni Bernardino Nanini, Neffen und Schülers des Giovanni Maria († 1623), entstammten Vincenzo Ugolini († 1626), dessen Schüler Orazio Benévoli in Rom († 1672), ein hervorragender Kontrapunktist (er schrieb z. B. zur Einweihung des Salzburger Domes 1628 eine Festmesse nebst Hymnus für 12 Chöre und 53 Stimmen[3]); die Bibliothek des „Mozarteums" zu Salzburg besitzt die Partitur einer Messe für drei Gesang-Chöre und drei Orchester.) und dessen Schüler Giuseppe Ercole Bernabei, gest. 1687 als Kapellmeister des Kurfürsten von Bayern[4]); ferner Paolo Agostini (Schwiegersohn B. Naninis, † 1629, ausgezeichnete Kirchenkompositionen bis zu 48 Stimmen).

---

[1]) Miserere mei deus (Gott sei mir gnädig)! ist der Anfang des in der Liturgie vielfach verwendeten 51. (bezw. nach katholischer Zählung 50.) Psalms, überaus oft kunstvoll mehrstimmig bearbeitet. Die Aufführung der drei oben genannten Kompositionen (die sich von 12 ursprünglich dafür auserlesenen allein behaupteten) in der Sixtina erfolgt mit besonderer Feierlichkeit. Berühmte Misereres schrieben noch Leo und Jomelli.

[2]) Vgl. am Schlusse die Publikationen von Proske; ferner Haberls „Repertorium musicae sacrae" (Kirchl. Meisterwerke d. 16.—17. Jahrh.: Anerio, Viadana, Croce, Lasso, Nanino J. M., Palestrina, Suriano, Marenzio), Regensburg, Pustet.

[3]) NA.: DM. i. Oesterr. X, 1 [Dr. Guido Adler].

[4]) Ihm folgte in dieser Stellung sein Sohn Johann Anton († 1732), Opern- und Kirchenkomponist (vgl. Beil. 13).

Ins 17. Jahrhundert hinein ragen noch Pier Franz. Valentini († 1654 in Rom, Kirchen-Kanonische- und Bühnenstücke [sog. Favole]) und der Kirchenkomponist Landi (Musikdrama „Sant' Alessio", 1634).

Römer und Venezianer.

Die römische Schule unterschied sich von der um diese Zeit erfreulich fortblühenden venezianischen durch den Ernst und die Strenge des Stils und durch das Festhalten am A capella Gesange. Dagegen übernahm sie von den Venezianern, die seit Giovanni Gabrieli (s. unt.) den begleiteten Gesang und die freieren Formen kultivierten die Komposition zu acht und mehr Stimmen, und suchte so im Reichtum der Stimmenzahl (bis zu 96!) einen Ersatz für den Verzicht auf alle imitatorischen Satzkünsteleien — als ob diese Verkünstelung alle niederländischen nicht überträfe!

Johannes Gabrieli.

Aus der Schule Willaerts zu Venedig ging in dieser Periode Andrea Gabrielis Neffe Johannes hervor. Die beiden Gabrieli standen vielfach mit Deutschland in Verbindung, wie wir später sehen werden[1]; beide waren Organisten an der S. Marcus-Kirche. Johannes, der bedeutendere von beiden (1557—1612), gilt als der Schöpfer der reinen Orchestermusik. Aus seiner Feder erschienen bereits selbständige Instrumentalsachen: Canzoni et Sonate, 3—22stimmig (mehrchörig), und Orgelkompositionen nebst mehrstimmigen Werken für Singstimmen oder Instrumente (Symphoniae sacrae) und die bereits oben bei Andrea erwähnten Concerti ecclesiastici. Er stellt bei seinen Gesangwerken ausdrücklich die vokale oder instrumentale Ausführung frei. Johannes Gabrieli, der Lehrer von Heinr. Schütz, leitet mit seinen zuerst aufgebrachten Instrumentalensembles (Gabrielis Sonate für 3 Violinen wurde noch ein halbes Jahrhundert nach seinem Tode zum Vorbild!) unmittelbar hinüber in die neue Zeit der Geschichte der Musik. Andreas gebrauchte zuerst den Ausdruck „Sonate". Das Wort Sonata („Klangstück", von sonare, klingen) ist eine Abkürzung für Canzone da sonar und bezeichnet im Gegensatze zur Cantata („Singstück") ganz allgemein ein Instrumentalstück, wofür auch der Terminus Canzon (Francese) und Sinfonia gebräuchlich wurde. Jene Sonaten

Sonate.

[1]) Vgl. C. v. Winterfeld: Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. 3 Bände. Berlin 1834, Schlesinger (sehr wertvoll!).

und Sinfonien haben aber nicht das geringste mit den später entwickelten neuzeitlichen Formen dieses Namens gemein.

Beilage 20 bringt die Partitur einer „Sinfonia" von Giovanni Gabrieli, um zu zeigen, in welcher Art man damals für Orchester schrieb. Es dürfte dabei auffallen, daß nicht die Streichinstrumente (Violen), sondern die Cornetti melodieführend sind — eine Folge der Unvollkommenheit der damaligen Streichinstrumente. (Vergl. Violinbau, Kap. VII.)

In ähnlichem Sinne begegnen uns aus der venezianischen Schule noch drei bedeutsame Meister der Uebergangsepoche: Adriano Banchieri, Orazio Vecchi und Alessandro de Grandi. Der erste, ein vorzüglicher Organist, Theoretiker und Komponist aus Bologna († 1634) zählt mit seinen „Canzoni alla francese a 4 voci per sonar" (1596) nicht nur zu den Mitbegründern der Sonatenkomposition; als Verfasser dramatischer Szenen, deren Text von einem 4—5stimmigen Chor im Madrigalstil gesungen wird, gehört Banchieri mit dem herzogl. Modenaschen Hofkapellmeister und Madrigalisten Vecchi († 1605) als dem Autor des gleichfalls madrigalistisch „gesungenen Lustspiels", ‚Amfiparnasso' („Zweigipfliger Parnaß", 1594) zu den Vorläufern auf dem Felde der Opernmusik. Bei den weltlichen insbesondere an den italienischen Fürstenhöfen gepflegten Schauspielen mit Musik (namentlich allegorische oder mythische Maskenspiele waren beliebt) ist diese aus Madrigalen zusammengesetzte Musik (vokal oder nstrumental) meist in die Zwischenakte verlegt. Es waren dies die iog. Intermedien (Intermezzi, also Zwischenaktsmusiken). Sie sollten später, wie wir sehen werden (vgl. Logroscino) in der Entwickesung der Oper eine Rolle spielen.

Banchieri. Vecchi. Intermedien.

Von den sich immerhin noch erhaltenden geistlichen Schauspielen laus drängt nun die darstellende Richtung einerseits über jene Intermedien zum Musikdrama, andererseits über die aufblühende Form der Passion zum Oratorium. Die Passion, wie sie uns bei den Meistern dieser Epoche entgegentritt (Vittoria, Gallus)[1]) erscheint als eine teils solistische teils chorische Vertonung der Leidensgeschichte Christi in einfacher Form. Die Wurzel dieser Tonform ist im gregorianischen Choralvortrage der Passion in der Karwoche zu suchen.

Passion.

Der dritte im Bunde, Grandi, ein bedeutender Kirchenkomponist und persönlicher Schüler J. Gabrielis († 1630 zu Bergamo als Kirchenkapellmeister) gebraucht zum ersten Male für mehrteilige Sologesänge die Bezeichnung Cantate, als Gegenstück zur instrumentalen Sonate (Canzon da sonar).

Grandi.

Andere bedeutende italienische Meister der Palestrinazeit waren der Fürst Gesualdo von Venosa († 1614) zu Neapel, nach Riemann (a. a. O. II, 1, S. 325) der kühnste, genialste Harmoniker des 16. Jahrhunderts, der in seinen 1613 auch in Partitur erschienenen 5stimmigen Madrigalen Vicentinos Chromatik-Versuche in wahren Effekt umsetzte; der Kirchenkomponist Johannes Gastoldi

Gesualdo. Gastoldi.

[1]) Eine Sammlung älterer Passionsmusiken (vor Schütz) edierte Dr. Otto Kade 1893.

zu Mantua († 1622), namentlich berühmt durch seine 5stimmigen Balletti „zum Singen, Spielen und Tanzen" (auch Madrigalist).

Spanier. In Spanien vertreten den Palestrinastil vornehmlich die Kathedralkapellmeister, so Guerrero, Morales' Erbe, († 1599) in Sevilla, Ginez Perez († 1612) in Valencia, Lobo († 1643, 103 Jahre alt) in Lissabon, de Cotes († 1603) in Valencia bezw. Sevilla u. a. Von dem Karmelitermönch Juan Flecha († 1553) erschienen Madrigale, ein Buch Motetten und Psalmen 1581 in Prag, dann sog. Ensaladas (Quodlibets).[1]

Lassus (1532—94). Der ebenbürtige Zeitgenosse Palestrinas und letzte große Meister der niederländischen Schule war Orlandus de Lassus (Orlando di Lasso, eigentlich Roland de Lattre).[2] Geboren 1532 zu Mons (Bergen) im Hennegau, trat er, wie viele bedeutende Komponisten jener Zeit, mit 8 Jahren in die Reihe der Chorknaben[3]) ein. Seiner herrlichen Stimme und musikalischen Anlagen wegen wurde er dreimal entführt. Zweimal gelang es, ihn wieder zu bekommen, beim dritten Male gaben die Eltern die Einwilligung, daß er in St. Didié beim General von Gonzaga bleiben konnte. Mit diesem ging er später nach Mailand und Sicilien und betrieb dort eifrig musikalische Studien. Er besuchte England, Frankreich, weilte in Antwerpen (dort seine ersten Madrigale veröffentlichend) und kam, von Fugger

Münchener Hofkapelle. empfohlen, 1557 nach München, wo er 1562 Oberkapellmeister des Herzogs Albert V. wurde. Die Münchener Kapelle (vgl. ob. S. 135, Anm. 2) war damals die bedeutendste in Europa, denn sie zählte 12 Bassisten, 15 Tenoristen, 13 Altisten, 16 Knaben für Sopran, 6 Kastraten und 30 Instrumentalisten. Unter so günstigen Verhältnissen entwickelte Lasso sein großes Genie und schuf in der kirchlichen wie weltlichen Musik gleich Ausgezeichnetes — in dieser umfassenden Souveränität der Meisterschaft Palestrina überstrahlend! In den Jahren 1559 und

7 Bußpsalmen. 1560 komponierte er die 7 Bußpsalmen (Davids), mit deren Vollendung er sich ein ähnliches Denkmal setzte wie Palestrina mit seiner „Missa papae Marcelli". Die Komposition gliedert sich in schönster Mannigfaltigkeit nach den einzelnen 2—5-stimmigen Psalmversen. Der Schlußsatz ist jedesmal sechsstimmig. Bäumker sagt in seiner Lasso-Biograpie

---

[1]) NA. (Morales, Guerrero, Cabezon, Perez, Vittoria u. a.) in „Denkmäler spanischer Tonkunst" [F. Pedrell, vgl. Kap. IV, b].

[2]) Vgl.: Heinrich Delmotte, biographische Notiz über Roland de Lattre, übersetzt u. mit Anmerkungen von S. W. Dehn. Berlin 1837.

[3]) Kapellknaben (franz. enfants de choeur): die in einer Vokalkapelle (s. ob. S. 135) unter gründlicher musikalischer Ausbildung (meist bei freier Station) mitwirkten.

über das Werk[1]): „Seine Melodie ist fließend, seine Harmonie zeigt Fülle und Kraft. ... Orlandus hat sich in den Text vollkommen vertieft; er versteht es, bis ins tiefste Mark zu erschüttern, aber auch zu erheben und zu trösten."

Die Produktivität Lassos ist ohne gleichen. Er schrieb über 2000 Kompositionen: auf der einen Seite Messen, Motetten (ca. 1200), Magnificats (100),[2]) Offizien und die Passion nach Matthäus (bei der jedoch die Worte Christi und des Evangelisten im Choraltone gesungen wurden), anderseits zahllose Madrigals, Chansons[3]), Vilanellen und charakteristische, oft derbkomische deutsche Lieder. Zahlreiche Manuskripte besitzt die Münchener Bibliothek.[4]) Besonderer Meister war er in der Motette.

Lassus' Fruchtbarkeit und Universalität.

Der berühmte Kunstkenner Kanonikus Dr. Proske urteilt: „Orlandus de Lassus ist ein universeller Geist. Keiner seiner Zeitgenossen besaß eine solche Klarheit des Willens, übte eine solche Herrschaft über alle Intentionen der Kunst, daß er stets mit sicherer Hand erfaßte, was er für sein Tongemälde bedurfte. Von dem Kontemplativen der Kirche bis zum heitersten Wechsel profaner Gesangweise fehlte ihm nie Zeit, Stimmung und Erfolg. Groß im Lyrischen und Epischen würde er am größten im Dramatischen geworden sein, wenn seine Zeit diese Musikgattung besessen hätte. Groß in der Kirche und der Welt hatte Lassus das Nationale aller damaligem europäischen Musik dergestalt in sich aufgenommen, daß es als ein charakteristisches Ganzes in ihm ausgeprägt

[1]) N. in moderner Partitur [Bäuerle]: (Septem Psalmi poenitentiales) 1. Psalm „Domine, ne in furore tuo". 2. „Beati, quorum remissae sunt iniquitates." 3. „Domine, ne in furore tuo . . quoniam." 4. „Miserere mei Deus." 5. „Domine, exaudi . . . non avertas." 6. „De profundis." 7. „Domine exaudi . . . auribus percipe." — Daß die Bußpsalmen für König Karl IX. geschrieben seien, ist erfunden. Vgl. S. 130, Anm. 2.

[2]) „Magnificat anima mea dominum", „Meine Seele erhebet den Herrn", Marias Lobgesang im Hause des Zacharias, einer der 3 evangelischen Lobgesänge (Cantica majora), der in der katholischen Kirche während der Vesper besonders feierlich gesungen wird und gleich den Psalmen Melodien in allen 8 Kirchentönen hat (s. ob. S. 40, Anm. 3); von den Kirchenkomponisten vielfach mehrstimmig bearbeitet (vgl. J. S. Bach).

[3]) Ueber das Wesen der Lassoschen Chansons s. A. Sandberger, Roland Lassus Beziehungen zu Frankreich. IMG. VIII, 3, 1907.

[4]) GA. bei Breitkopf & Härtel (bisher 17 Bde.) [F. X. Haberl u. Ad. Sandberger.]. Viele Werke Lassos — sie ließen sich, wie Thibaut meinte, vielleicht in 60 Folianten nicht zusammendrucken! — enthält die „Musica divina", Regensburg, Pustet. Desgleichen veröffentlichte Fr. Commer vieles in seiner Musica sacra. S. auch die Sammelwerke von C. F. Becker, Schöberlein und Rochlitz.



lag, und man das speziell Italische, Niederländische, Deutsche oder Französische nicht mehr nachzuweisen vermochte.“ Aehnlich universell war Mozart.

Ein treffendes Wortspiel auf den Meister lautete: Hic ille est Lassus, lassum qui recreat orbem — Dieser hier ist der Müde, die müde Erde erquickend. Der große Lassus verfiel zuletzt infolge geistiger Ueberanstrengung in tiefe Melancholie und starb

am 14. Juni 1594 — vier Monate nach Palestrina. Er wurde auf dem Franziskanerkirchhofe zu München begraben.

Orlandus war im Leben und im Tode hoch geehrt. Kaiser Maximilian erhob ihn in den Adelsstand (1570) und verlieh ihm im Wappen ein ♯ ♮ ♭ als Wahrzeichen; Papst Gregor XIII. ernannte ihn 1574 zum Ritter des goldenen Sporns; König Karl IX. von Frankreich gab ihm reiche Geschenke; seine Frau widmete ihm ein kostbares Denkmal (jetzt im Nationalmuseum) und der kunstsinnige König Ludwig I. errichtete ihm in München ein ehernes Monument.

Der Meister hinterließ auch zwei musikbegabte Söhne: die Motettenkomponisten Ferdinand († 1609) und Rudolph de Lassus († 1625), jener Hofkapellmeister, dieser Organist der Hofkapelle in München.

Außer Lassus wirkten in Deutschland zu jener Zeit noch andere ganz hervorragende Meister. Bezeichnender Weise begegnen wir den bedeutendsten unter ihnen zeitweilig in Prag. Als Kaisersitz Rudolf II. (1576—1612), eines großen Freundes und Förderers der Tonkunst, und Standort seiner berühmten Hofkapelle wurde die damals schon musikberühmte Hauptstadt Böhmens der Anziehungs- und Sammelpunkt in- und ausländischer Musiker von Ruf. Zu ähnlichen Sammelplätzen wurden außer München nur noch die Hofkapellen zu Wien oder Innsbruck und jene des Fuggerhauses in Augsburg. So finden wir in Prag vor allem, den „deutschen Palestrina" Jacob Gallus, und sehen insbesondere am Rudolphinischen Hofe die beiden Hasler, die Niederländer Regnard, Luython und de Monte. Jacob Gallus (Hand'l, Hän'l eigentlich Petelin, geb. in Krain 1550, zuerst Kapellmeister des Bischofs von Olmütz, † 1591 als Kantor der Johanneskirche zu Prag), war hochgeehrt und steht den italienischen Meister würdig zur Seite. Am bekanntesten ist wohl seine berühmte 4stimmige Motette: „Ecce quomodo moritur justus" [1]). Hans Leo (von) Hasler, geb. 1564 zu Nürnberg, einer der bedeutendsten, angesehensten Meister seiner Zeit, und der erste deutsche, der nach Italien

Prag. Rudolph II. Hofkapelle. Gallus. Hasler.

[1]) Die Musica divina Bd. II enthält viele Motetten von Gallus. NA. des „Opus musicum", Motettenwerk für d. ganze Kirchenjahr, 3 Teile [Prof. Emil Bezecny (k. k. Musikprofessor in Prag, geb. 1868) und Dr. Jos. Mantuani (Musikhistoriker, Amanuensis der Wiener Hofbibl., geb. Laibach, 1860)], in DM. i. Oesterr. 1899, 1905 u. 1907, mit Bio- und Bibliographie sämtlicher Werke von Gallus nebst dessen Bildnis und reproduziertem Originaltitel des Werkes. Vgl. ferner: Jakob Handl, Ausgewählte Motetten für den heutigen Chorgebrauch [J. Mitterer] in: „Meisterwerke deutscher Tonkunst."

in die Schule ging, war ein Sohn des nach Nürnberg ausgewanderten trefflichen Musikers Isaak Hasler aus Joachimsthal in Böhmen. Er studierte zu Venedig unter Andrea Gabrieli, schloß dort innige Freundschaft mit Johann Gabrieli, kam dann als Organist in die Kapelle des Grafen Fugger zu Augsburg, später an den Hof Rudolfs II. zu Prag (hier geadelt) und starb auf der Reise zu Frankfurt 1612.



Hans Leo Hasler.

Seine zahlreichen Kompositionen, durch Liebreiz und deutsche Innigkeit ausgezeichnet, sind durch Dr. Proskes „Musica divina" in neuerer Zeit sehr bekannt geworden und werden überall gern gesungen und gehört. Hasler galt auch als der beste Organist seiner Zeit. In dieser Eigenschaft fand er in dem Leipziger Valerius Otto (1607 Organist an der lutherischen Kirche zu Prag, auch Komponist trefflicher Tanzstücke) einen ebenbürtigen Genossen am Platze. Er schrieb außer Kirchensachen noch

Kanzonette, Madrigale, Tanzstücke und Intraden; für die Protestanten: „Kirchengesänge, Psalmen und geistliche Lieder, vierstimmig simpliciter gesetzt." Desgleichen „Psalmen und christliche Gesänge" 4stimmig, auf die Melodien „fugenweise" komponiert. Nürnberg, 1607 gedruckt (vgl. Kap. X über die Melodien der Kirchenlieder). Auch die Brüder des Meisters, Jakob und Kaspar Hasler, waren tüchtige Organisten und Komponisten[1].

Philippe de Monte, geb. 1521 zu Mecheln, † 1603 zu Wien, ist als Kirchenkomponist wie als weltlicher Tonsetzer (Kanzonen, Madrigale, Chansons) ein so würdiger Zeitgenosse der Lasso und Palestrina, daß seine bisher nur schwach versuchte Neubelebung[2]) größeres Augenmerk verdient. Von den zahlreichen Werken[3]) des Jakob Regnard [spr. ränjär] (geb. 1540, Vizekapellmeister in Prag c. 1579, dann in Innsbruck) waren viel deutsche Lieder stark verbreitet (in Prag selbst 1580 bei Nigrini erschienen). Der Hoforganist Karl Luython († Prag, 1620) war als Meister des Orgelspiels und der Kirchenkomposition berühmt. Noch ein Kapellgenosse der Genannten interessiert uns, der Italiener Alessandro Orologio: er komponierte (1597) u. a. 6stimmige Intraden — so nannte man im 16./17. Jahrh. glanzvoll gesetzte Eröffnungsstücke für Blas- später auch Streichinstrumente.

De Monte. Regnard. Orologio.

Böhmen selber sandte übrigens in die Reihen berühmter Zeitgenossen Lassos und Palestrinas einen vornehmen deutschen Meister, Christophorus Demantius, geb. 1567 zu Reichenberg i. B., † 1643 als Kantor zu Freiberg i. S. Ein wahrer Meister des a capella-Stils, hat er in seiner 6stimmigen „deutschen Passion" (nach Johannes; Freiberg 1631)[4]) ein klassisches, der Neuherausgabe würdiges Werk geschaffen. Viele von Demants in der bischöflichen Bibliothek Regensburg befindlichen Kompositionen (kirchlicher und weltlicher Art), erforscht und erstmals wieder gewürdigt von Dr. Kade (Vater und Sohn), gehören zu den Perlen des mehrstimmigen Vokalstils im 16./17. Jahrhundert[5]). Wir nennen hier insbesondere

Demantius.

[1]) NA. [H. Gehrmann, Auer, Rud. Schwartz und E. v. Werra]: in „Denkmäler deutsch. Tonk." Vgl. Ad. Sandberger: Beiträge z. Biogr. H. L. Haslers u seiner Brüder sowie z. Mus. Gesch. d. Städte Nürnberg u. Augsburg i. 16. u. Anf. d. 17. Jahrh. 1905, DM. i. Bay. V, 1.

[2]) Spärliche Neudrucke bis jetzt nur bei John Hawkins (Londoner Musikhistoriker, 1719—1789) in dessen berühmter, auch von Burney benutzter Musikgeschichte (General history of the science and practice of music, Neuausgabe 1853, 3 Bde.), in Maldeghems (belgischer Musiker, † 1893) Klaviersammelwerk Trésor musical, in Dehns „Sammlung älterer Musik a. d. 16. u. 17. Jahrh." und in Commers Collectio. Vgl. die Monographie „Ph. de M." von G. van Dorslaer.

[3]) Vollständig aufgezählt in den Monatsh. f. M. G. XII, 97.

[4]) Partitur in Abschrift, nach den Stimmbüchern in Pirna und Freiberg in den Jahren 1858—1885 angefertigt von Prof. Dr. Otto Kade, großherzogl. Musikdirektor in Schwerin († 1900).

[5]) Die bis in die jüngsten Tage bestandenen Zweifel über des Demantius Reichenberger Abstammung gaben dem Reichen.

„Threnodiae“ (auserlesene trostreiche Begräbnisgesänge, Freiberg 1620) und „77 neue auserlesene liebliche zierliche polnischer und deutscher Art Tänze“ (Nürnberg 1601). Er verfaßte auch theoretische Werke.

Fuggersche Kapelle. In der Fuggerschen Kapelle zu Augsburg wirkten u. a. der Organist Gregor Aichinger († 1628 als Domherr zu Augsburg) und Johannes Eccard. „Aichinger und Hasler,“ sagt Proske, „bildeten die schönste Zier dieses kunstsinnigen Hofes. Ueberragte ihn Hasler gleich an Geist und Originalität, so hatten beide Meister doch dieses gemein: die Gediegenheit deutscher Kunstelemente mit den veredelten Formen italischen Geistes und Geschmackes, dessen herrlichste Blüte sich damals in Rom und Venedig entfaltet hatte, in sich vereinigt und namentlich eine freiere Melodik und fließende Harmonik in ihren Werken ausgeprägt zu haben.“ [1]) Johannes Eccard (geb. 1553 zu Mühlhausen in Thüringen, † als Kapellmeister zu Königsberg 1611) ist berühmt durch seine klassischen Bearbeitungen deutscher Kirchenlieder (vgl. Kap. X), die noch heute von unseren Singakademien als wahre Perlen der Gesangsliteratur geschätzt und aufgeführt werden. [2]) Während Aichinger seine Ausbildung in Italien genoß, war Eccard ein persönlicher Schüler Lassos; sein Mitschüler war der Kirchenkomponist Jakob Reiner († 1606 aus Württemberg). [3]) Auf dem Felde der Motettenkomposition a capella zeichnete sich damals Philippus Dulichius (Deulich, † Stettin, 1631) aus. [4])

Aichinger.

Eccard.

In der Uebergangsepoche zum neuen begleiteten Musikstil ragt als dessen Förderer deutscherseits Michael Praetorius (Schulz, geb. 1571 zu Kreuzberg in Thüringen, seit 1604 Kapellmeister am braunschweigischen Hofe, † 1621 zu Wolfenbüttel) hervor. Mit Praetorius beginnt der Höhenzug deutscher Tonkunst hinauf über Heinr. Schütz zu Bach und Händel. Als Musiker — nebenbei bemerkt einer der leider so seltenen, die andern Talenten hilfreich beistehen (er ließ selbst fremde Tonwerke auf eigene Kosten drucken!) machte er sich verdient durch Sammlung und Bearbeitung von mehr als 2000 Kirchenliedern und Kirchenmusiken.

Praetorius.

---

berger Musikschriftsteller F. Moißl (geb. 1869, Neuhammer bei Karlsbad) Gelegenheit zur Veröffentlichung einschlägiger, jene Zweifel lösender Arbeiten: Beiträge zur Demantius-Forschung „Deutsche Arbeit“, Prag 1906, Juniheft; Beiträge zur Bio- und Bibliographie des Demantius. Jahresbericht der k. k. Lehrerbildungsanstalt in Reichenberg, 1906, und „Mitteilungen d. Vereins f. Heimatkunde“, Reichenberg 1907; vgl. ferner die Biographie des Demantius in der Vierteljahrsschr. f. Mus. Wissensch., VI., 1890, Heft 4, von Dr. Reinhard Kade, und den Katalog der Reichenberger Musikausstellung 1906.

[1]) Verschiedene Werke finden sich in „Musica divina“.

[2]) NA. [G. W. Teschner] Berlin, Schlesinger: „Geistliche Lieder auf den Choral mit fünf Stimmen“ (1860), 4 Weihnachtslieder und „Preußische Festlieder“ (1858). (Vgl. Neue Mus. Ztg. 1905, S. 470.)

[3]) Vgl. Neue Mus. Ztg. 1906, S. 531.

[4]) NA. [Rud. Schwartz] in „Denkm. deutsch. Tonk.“ 1907.

Weltruhm aber erwarb ihm sein theoretisches Werk: „Syntagma musicum“, das in geschichtlicher Beziehung namentlich für die Instrumentenkunde des 17. Jahrhunderts sehr wichtig ist.[1]) Der 1. Teil (1614) ist eine historische Abhandlung in lateinischer Sprache; der 2. Teil (De organographia 1614), zu dem die erst 1620 gedruckten Abbildungen der Instrumente („Theatrum instrumentorum seu Sciagraphia“) gehören, ist von allergrößtem Interesse; der 3. Teil (1619) enthält die Musiktheorie.

Als einer der ersten Musikschriftsteller seiner Zeit erweist sich auch Hermann Finck durch sein selten gewordenes Werk „Practica musica“ (1556). Er war ein Großneffe von Heinrich Finck.

Interessant ist in dieser Zeit noch das Auftauchen der ersten polnischen Komponisten, vor allem in Krakau — die Saat eines Heinrich Finck, der 1402 bis 1506 am polnischen Königshofe wirkte (s. S. 123), war offenbar auf fruchtbaren Boden gefallen. Als beachtenswerte Tonsetzer, und zwar nur auf dem Felde der Kirchenmusik sich bewegend, treten uns entgegen: Sebastian von Felsstein, Musikdirektor in Krakau (um 1522), Borek († 1557), Wenzel Samter († 1572), Szadek (um 1570 Kapellsänger in Krakau), Martin von Lemberg (Hoforganist zu Krakau, † 1572) und Zielenski (um 1600 erzbischöflicher Organist zu Gnesen.[2]) 1580 edierte Nikolaja Gomólka zu Krakau einen polnischen Psalter mit Melodien. Polen.

1574 taucht am polnischen Königshofe der unvergleichlich ritterliche Promenade-Tanz, die Polonaise auf (ähnlich der früheren Pavane). Aelter ist der heiter-graziöse Krakowiak („Krakauer“ $^2/_4$ Takt) und der chvalereske polnische Nationaltanz, die Mazurka ($^3/_4$ Takt). Charakteristikum dieser wie der böhmischen und ungarischen Tänze ist die synkopische Betonung leichter Taktteile. Polonaise.

Unter den französischen Meistern tritt Claudin Lejeune († 1602) markanter hervor, einerseits als Nachfolger Jannequins in der Chansonkomposition, dann als bedeutender hugenottischer Tonsetzer (nächst Goudimel); neben ihm sind Rogier Michael (1587 Hofkapellmeister zu Dresden, Bearbeiter protestantischer Choräle) und Pevernage († 1591) zu beachten. Franzosen.

Auch in England, wo schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts die nationale Tonkunst nach geraumem Stillstand von neuem erwacht war[3]), blüht die Musik aus den Händen bedeutender Kontrapunktiker. Es wirken da — unter Elisabeth, ungefähr

---

[1]) Aehnliche Bedeutung hat noch die „Pratica di musica“ des Augustinermönches Ludovico Zacconi aus Pesaro (vorübergehend Mitglied der Wiener und Münchner Hofkapelle).

[2]) NA. dieser Komponisten in Surzynskis Monumenta musicae sacrae in Polonia, 1887.

[3]) S. Lederer, a. a. O. I, 57. Nach Shakespeare galten noch im 16. Jahrhundert die keltischen Bewohner von Wales als das eigentliche Musikvolk des Inselreiches!

in derselben Zeit, da Shakespeare, nicht nur Englands größter Dramatiker († 1616), den Gipfelpunkt seines genialen Schaffens erreicht [1]) — besonders ehrenvoll die Kirchenkomponisten Thomas Tallis († 1585, berühmt durch eine 40stimmige Motette für 8 5stimmige Chöre, „Spem aliam non habui" [2]) und sein Schüler William Byrd († 1623); ferner dessen Schüler Thomas Morley († um 1602) und John Dowland († 1626) als Hauptvertreter der Madrigalkomposition.

Tallis. Byrd. Morley. Dowland.

Ueber deren durch J. J. Maier bei F. E. C. Leuckart-Leipzig neuerdings veröffentlichte Madrigale sagt Ambros: „Es gibt nichts Anmutigeres als gewisse Stücke von Dowland und Morley. Sie sind zugleich naiv-volkstümlich und vornehm."[3]) Die Königin selbst, eine eifrige Klavieristin, förderte die Pflege edler Musik so sehr, daß es als Mangel an Erziehung galt, in der Gesellschaft nicht an der Improvisation eines mehrstimmigen Gesanges teilnehmen zu können. Also eine wirkliche Renaissance der altenglischen Tonkunst!

Anthem. Die englischen Kirchenkomponisten dieser Epoche pflegen bereits das Anthem [spr. äntsem][4]), motettähnliche Gesangstücke über biblischen Text (für Chor, Soli, Ensembles, mitunter orchesterbegleitet), deren Form später durch Purcell und Händel besonders bekannt werden sollte.

Eine berühmte Sammlung englischer kirchenmusikalischer Werke des 16.—18. Jahrhunderts ist die von W. Boyce 1760—72 herausgegebene Cathedral-Music.[5])

Einen besonderen Rang aber behauptet England in der reinen Instrumental- bezw. Klavierkomposition, einem wesentlichen Element des häuslichen Musikgenusses jener Tage. Zuerst in Deutschland, dann allenthalben im Spätmittelalter gepflegt, bildet die Hausmusik gegen Ende des 16. Jahrhunderts eine der breitesten Brücken, hinüberführend von der mittelalterlichen Epoche absoluter Mehrstimmigkeit zum Zeitalter des neuen Stils, zur harmonisch begleiteten Melodie.

Hausmusik.

Wir erinnern uns der Bedeutung der unterschiedlichen Instru-

[1]) Ueber ihn und sein Verhältnis zur Musik (s. ob. S. 27, Anm.) vgl. Lederer a. a. O. I, Kap. 2, ferner Witting: „Sh. u. d. Musik", „N. Mus. Ztg." 1905, Nr. 9, 10.

[2]) NA. 1888 [Dr. A. H. Mann].

[3]) Vgl. O. Becker, D. engl. Madrigalisten Byrd, Morley und Dowland. 1901. S. Euterpe, Veröffentlichungen der Oriana Madrigal Society. Sammlung engl. Madrigale u. a. Gesangswerke a. d. 16. u. 17. Jahrh. [Ch. Kennedy Scott] 1908.

[4]) Von Antiphona, Antihymne hergeleitet. Eine Art Gegenstück sind die spanischen Villancicos (Vilhancico), Kirchenfestlieder, mit einem Chorsatz (Estribillo) beginnend und schließend. Die zwischenliegenden Soli (Coplas) entsprechen den „Verses" des Anthems.

[5]) NA. 1844—49 bei Novello-London.

mentenfamilien (s. ob. S. 93 f.) und wissen, daß viele Gesangwerke des 16. Jahrhunderts unter ausdrücklicher Freistellung der vokalen oder instrumentalen Ausführung erschienen. Mehrstimmige Lieder wurden, wie die Titelblätter oft besagen, „auf allerlei Instrumenten ganz lieblich" begleitet. Und siehe da: die Melodie begann allmählich ihre bestrikkenden Zauber zu entfalten; siegreich trat die Oberstimme hervor, von den übrigen wie von Dienerinnen umgeben, bis man endlich begreifen sollte: „daß eine schöne Melodie, einheitlich verständlich in schlichter Verbindung mit dem Wort und nicht gestört durch aufdringliche Imitationen und häufiges Durchkreuzen der Stimmen das Herz am stärksten rühre" (Riemann).[1]) Schon 1509 druckte Petrucci 70 Frottole, arrangiert für Gesang (Sopran) und Laute (Tenor und Baß), auf der sich bald akkordische Zierfiguren und Läufe unter- Hervortreten der Melodie.



Fig. 10. Laute von Leonardo Tiefenbrucker-Padua (16 Jahrh.), von Edlinger-Prag 1732 wiederhergestellt. [de Wit, Kat. Nr. 129.]

Fig. 11. Theorbe von Joh Chr. Hoffmann-Leipzig, 18. Jahrh. [de Wit, Kat. Nr. 148.]

[1]) Katechismus d. Mus. Gesch. II, 62 ff. Uebrigens wirft bereits Glarean (s. ob. S. 126) die seither immer wieder ventilierte Frage auf, wer höher zu schätzen sei, ob der Komponist einer schönen Melodie (Phonascus) oder der Meister des vielstimmigen Satzes (Symphoneta)!? Tatsache ist, daß man im 15./16. Jahrhundert die Originalität der Erfindung weniger hoch bewertete, als die Ausarbeitung. Die Folgezeit beobachtete das Gegenteil. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts tritt abermals ein Umschwung (s. die Variationenform) ein. Vgl. Rietsch, Ueber Nachahmung i. d. Tonkunst.

schiedlicher Art herausbilden, um die langgehaltenen Töne zu ersetzen („Koloratur", vgl. unt.).

Laute. Die Laute, orientalischer Herkunft wie wir sahen (ob. S. 102), wird vornehmlich das Modeinstrument in der Hausmuik; sie spielt in den Händen der Dilettanten während des 15. bis 17. Jahrhunderts eine ähnliche Rolle wie heute das Klavier; die Lautenarrangements bedeuten für jene, was für uns etwa die Klavierauszüge. Später kam sie auch ins Orchester.

Die Laute hat keine Zargen, ist unten zugewölbt (gleich der heutigen Mandoline); ihre zahlreichen Saiten (5 Paar und eine einzelne [für die Melodie] über das Griffbrett, über „Bünde", die andern [Baßchorden, Leersaiten] daneben laufend) werden mit den Fingern gerissen. Die Zahl wurde durch Doppelsaiten im Einklang und der Oktave („Chöre") vermehrt. Das Instrument mußte je nach der Tonart des Stückes umgestimmt werden. Die sich daraus leicht ergebende „Verstimmung" war ein entschiedener Nachteil.[1] Im 17.—18. Jahrhundert liebte man ein verschiedenartig von der Regel abweichendes Stimmen der Lauten und Streichinstrumente, die sog. Scordatura (vgl. Biber). Auf der um die Wende des 18. Jahrhunderts als Hausinstrument überaus beliebten, in **Gitarre.** jüngster Zeit wieder ein wenig in Mode kommenden Gitarre (Quinterne), einer der Abarten der Laute mit flachem Schallkasten[2]), können die Saiten (*E A d g h e'*, Notation eine Oktave höher im Violinschlüssel) durch Verkürzung mittels des sog. Kapodaster („Hauptbund", ital. Capotasto) um einen Halbton höher gestimmt werden. Weitere Arten **Theorbe.** der Laute sind: die als Baßinstrument tiefer gestimmte Theorbe **Mandoline.** (mit doppeltem Wirbelkasten) und die Mandoline, heute noch in Italien, namentlich in Neapel als Melodieinstrument beliebt und mit der Gitarre begleitet. Die besondere Notenschrift für diese Instrumente, **Lauten-Tabulatur.** die sog. Lautentabulatur, bezeichnete die Zeitwerte ebenso wie die Orgeltabulatur (s. ob. S. 94 f.). Buchstaben oder Ziffern — man unterschied hier die deutsche, italienische und französische Lautentabulatur,

---

[1]) „Wenn ein Lautenist 80 Jahre alt wird, hat er 60 Jahre gestimmt", sagte Matthison über die Schwierigkeit des Stimmens; die des Spielens überhaupt charakterisiert das alte Sprichwort: Er schickt sich an wie der Esel zum Lautenschlagen . . .

[2]) Vgl. „Die Gitarre seit dem III. Jahrtausend vor Christus", musik- u. kulturgeschichtl. Darstellung mit genauer Quellenangabe von Ernst Biernath, Berlin 1907. — Unter jenen, die letzter Zeit für eine Renaissance des Volksliedgesanges zur Laute eintraten, hatte neben dem schwedischen Lautensänger Sven Scholander namentlich der Deutsche Robert Kothe mit seiner eigens konstruierten Lauten-Gitarre, als Begleiterin des einfachen, doch fein pointierten Liedes, meisten Erfolg (die nach Art der alten Lautenmusik mitunter relativ reich gesetzte Begleitung von Heinr. Scherrer, Kammermusiker in München. Vgl. desselben „Die Kunst des Gitarrespiels auf Grundlage der Spielweise der alten Lautenschläger", nebst dazu gehöriger Publikation wertvoller alter deutscher Volkslieder f. Gesang mit Gitarrebegleitung, München, 1906).

die beiden letzten bedienten sich der Linien — zeigten die Griffe, nicht die Tonhöhe, an. Daher sind diese Tabulaturen, die über den Gebrauch der Accidenzien genau aufklären, sehr wichtig für die Geschichte der Harmonie; sie sind es übrigens auch, wie Tappert betont, für die Geschichte der musikalischen Ornamentik. Von den Lautenisten übernahmen Klavieristen und Organisten die „Manieren" (Verzierungen, vgl. S. 154).

Die Lauten-Tabulaturbücher des 16./17. Jahrhunderts bilden eine starke Literatur, zuerst von Arrangements einzelner Gesänge für eine Singstimme mit Laute, dann Originalkompositionen für das Instrument. Den Beginn machten der Italiener Spinaccino (1507), die Deutschen Arnold Schlick (1512), Hans Judenkunig („Kunstliche Underweisung auff der Lautten und Geygen", 1523) u. a.[1])

Dieses alte wohlklingende Instrument, das wir heute nur mehr aus alten Poesien und Bildern [2]) kennen, und das der böhmische Graf Logi ein Lautenist ersten Ranges († 1711) vervollkommnete, kam erst Ende des 18. Jahrhunderts aus der Mode, vom immer mehr der Vollendung zustrebenden Klavier verdrängt. Ein berühmter Lautenvirtuose war noch Silvio Weiss, der 1750 zu Dresden als Kammervirtuose starb, und noch J. S. Bach war kundig des Lautenspiels, in dem er sogar unterrichtete.[3]) Logi.

---

[1]) S. Ausgewählte Lautenstücke bei Wasielewski: Gesch. d. Instrumentalmus. i. 16. Jahrh.; Chilesotti: Lautenspieler d. 16. Jahrhdts., 1891. Eine sehr wertvolle Sammlung alt-spanischer Lauten- und Gesangmusik, Pavanen, Romanzen, Villancicos usw. von Milan (1536), Narvaez (1528), Valderabano (1536) u. a., gab 1902 Graf Morphy heraus: „Die spanischen Lautenmeister d. 16. Jahrh."

[2]) Vgl z. B. den „Lautenschläger" des niederländischen Portraitmalers Hals († 1666), die „Lautenschlägerin" von Caravaggio († 1609, als wildleidenschaftliches Haupt der „Naturalisten"); ferner Franz Hals, „Der [Musik-]Narr" (Lautenspieler), und Lancret, „Die Musik" (17./18. Jahrh.). Auf einem Marienbilde Dürers sehen wir zu beiden Seiten der hl. Jungfrau je eine Engelsgestalt, die Laute bezw. den Psalter spielend. In die Kreise der Hausmusik führt uns namentlich Terborch (1681), „Ein Konzert" (bemerkenswert die eigentümliche Haltung des Cellobogens) und „Besuch eines Kavaliers". (S. die Reproduktion in Schultz, Kunstgeschichte II, bezw. in der „Neuen Mus. Ztg." 1905/6, daselbst auch die Illustrationen „Musikunterhaltung" und „Klavierunterricht" (17. Jahrh.). S. auch Caravaggios „Musizierende Bürger i. 16. Jahrh." Vgl.: Oskar Bie, „Intime Musik" (Berlin 1904, Sammlung „Die Musik"), wo übrigens der Autor, ein geistvoller Kulturhistoriker, mit Unrecht (wie aus obigem ersichtlich) die Aeußerungen intimer Musikübung erst von Bach gezählt wissen will.

[3]) J. S. Bach wendete die Laute nicht nur mehrmals im Orchester an (Johannespassion, Trauerode), er schrieb auch Solostücke für das Instrument. S. W. Tappert, Seb. Bachs Kompositionen f. d. Laute, Berlin 1901.

Berühmte Lautenmacher waren in Deutschland Helt (15. Jahrh.), Konrad und Hans Gerle (Nürnberg, 16. Jahrh.), Joh. Christ. Hoffmann (Leipzig), Edlinger (Prag, 18. Jahrh.)[1]

Eine 1509 erschienene Sammlung von Tänzen und Tanzliedern für Orgel, Klavicimbal oder Laute zum Hausgebrauch, verrät uns die beiden Konkurrenten der Laute in der alten Hausmusik. Während die Orgel erst im 15. Jahrhundert ihre Ausgestaltung als eigentliches Gebrauchsinstrument erfährt (s. Kap. VI), taucht bereits in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts das Klavier (Clavichord, Spinett, vgl. S. 109, Anm. und Kap. VIII) auf. Neben der kleinen, meist sehr hübsch

Haus- und Virginal-Musik.

und geschmackvoll ausgestatteten Hausorgel (Regal, Positiv, Portativ) war namentlich das Spinett, in England Virginal genannt, beliebt. Orgelstücke, auch auf andern Tasteninstrumenten zu spielen, waren nichts seltenes.[2]

Die ältesten auf uns gekommenen Orgelsachen stammen von Konrad Paumann[3]) aus Nürnberg, gest. 1473 zu München. Er war blind geboren, spielte außer der Orgel auch Zither, Laute, Geige, Flöte und Krummhorn und war ein geschickter Kontrapunktist. (Da er alle Kirchengesänge auswendig wußte, so konnte er trotz seiner Blindheit den Orgeldienst versehen.) Weitere Werke erschienen 1512 von Arnold Schlick dem Jüngeren, von dem niederländischen Organisten Jacob Buus 1547 und um dieselbe Zeit von Willaert und Cyprian de Rore. Diese und ihre nächsten Nachfolger nannten ihre Orgelstücke: Ricercari, Contrapunti, Toccati, Praeambula oder Priamel und Intonationi (Vorspiele), Canzoni (vgl. über diese Formen S. 122) — das waren denn, wie Swoboda bemerkt, die ersten „Lieder ohne Worte": ursprünglich nämlich Gesangstücke, auf die Orgel übertragen, aber reichlich verziert und ausgeschmückt (koloriert und diminuiert; über dieses Auflösen gehaltener Töne, die auf der massiven Orgel damals ebensowenig möglich waren, wie auf den anderen Tasteninstrumenten, vgl. S. 152).[4]

---

[1]) Mit dem Lautenbau befaßten sich seinerzeit alle bedeutenden Instrumentenbauer, daher diese in Frankreich noch heute luthiers [spr. lütjē], Lautenmacher, heißen. Vgl. W. L. v. Lüttgendorff: Die Geigen- u. Lautenmacher vom Mittelalter bis z. Gegenwart, 1904.

[2]) S. Sang und Klang aus alter Zeit. 100 Musikstücke aus Tabulaturen d. 16./18. Jahrh. Gesammelt u. übersetzt von Wilhelm Tappert. Berlin, Liepmannsohn. Mit dem Bildnis des letzten Lautenisten Christ. Gottl. Scheidler (1789) und faksimilierten Tabulaturen für folgende Instrumente: Laute, Viguela (ein vergessenes, gitarrenartiges Instrument der Spanier), Gambe, Klavier und Orgel, Zither (vierchörig), Violine, Gitarre, Flageolet und endlich Angelica, Cithrinchen, Mandora, drei gänzlich verschollene Saiten-Instrumente. Angelica und Mandora wurden gezupft, das 5saitige Cithrinchen mit einem Plectrum geschlagen.

[3]) NA. [F. W. Arnold] in Chrysanders Jahrbüchern, 1867.

[4]) In R. Schlechts „Geschichte der Kirchenmusik" (Regensburg, 1871) ist dies nachgewiesen, indem in Beispiel 63 der Gesangs-

Mit Koloraturen versehene Orgelstücke für Dilettanten, „auf jedem anderen Tasteninstrumente“ spielbar, gab der treffliche Ammerbach, Organist der Leipziger Thomaskirche († 1597), heraus (vgl. des weiteren Kap. VI.).

Wie fruchtbar sich insbesondere die englischen Tonsetzer — wir nennen hier noch die Organisten Orlando Gibbons [spr. Gibbĕns] † 1625, und John Bull † 1628 — auf dem Gebiete der Klavier- bezw. Virginalkomposition bewegten, bezeugen die unter dem Namen Virginal-Boock [spr. wirdschĭnĕl-būk, d. i. Klavierbuch] erhaltenen Sammlungen altenglischer Tanzstücke, Variationen (Grounds) Fantasien, Praeludien und bearbeiteten Gesangstücken. Die interessanteste derartige Sammlung ist das Fitzwilliam Virginal-Book.[1] Virginal-Book.

Die erste gedruckte Sammlung englischer Klaviermusik erschien 1611 unter dem Namen „Parthenia“.

Die Werke der bedeutendsten in diesem Abschnitt genannten Komponisten sind neuerer Zeit größtenteils im Neudruck erschienen. Neudrucke Um diese Herausgabe machten sich hervorragend verdient: Karl Proske, Franz Commer und Franz Xaver Haberl, heute wohl der bedeutendste lebende Schriftsteller über katholische Kirchenmusik.[2]

---

komposition die Bearbeitung derselben für die Orgel beigefügt wird. Das Werk enthält in seinen Beilagen auch Originalstücke von Buus, Merulo, Frescobaldi u. a.

[1]) Ausgewählte Stücke daraus herausgegeben von J. A. Fuller-Maitland und William Barclay Squire. 2 Hefte. Vgl. Seiffert, Gesch. d. Klaviermusik. I, 54 ff.

[2]) Karl Proske, ausgezeichneter Arzt, 1826 zum Priester geweiht, starb 1861 als Kanonikus in Regensburg. Seine geniale musikalische Begabung, verbunden mit rastlosem Sammelfleiß, brachte eine kostbare Bibliothek von Werken des 16. und 17. Jahrhunderts zusammen (im Besitze des bischöflichen Alumnats zu Regensburg). Ihm verdanken wir insbesondere die Wiederbelebung des Palestrinastils und eine Reihe musterhafter Neudrucke. Hierher gehören: Die „Missa Papae Marcelli“ in dreifacher Bearbeitung, a) Original zu 6 Stimmen, b) Bearbeitung zu 8 Stimmen von Suriano, c) Bearbeitung zu 4 Stimmen von Anerio; ferner das berühmte Werk „Musica divina“. 1. Bd. Messen (1853), 2. Bd. Motetten (1855), 3. Bd. Psalmen, Hymnen, Magnificats (1859), 4. Bd. Vespern (1864), nach seinem Tode herausgegeben von Wesselak. Vertreten sind in der Sammlung Palestrina (41), Vittoria (44), Lasso (35), Anerio (26), Marenzio (20), Viadana (18) usw. Endlich erschien: „Selectus novus missarum“, in 2 Bänden, enthaltend 16 Messen von Palestrina, Anerio, Vittoria, Lasso, A. Gabrieli, Hasler, Vechi und Suriano. — Franz Commer, † 1887, veröffentlichte die Sammelwerke: a) Collectio operum musicorum Bavatorum saeculi XVI. (12 Bände); b) Musica sacra XVI., XVII. saeculorum (26 Bände); c) Collection de compositions

Grenzen zwischen Mittelalter und Neuzeit.

Wir haben im Laufe der letzten Betrachtungen die Grenzsteine zwischen Mittelalter und Neuzeit in der Tonkunst bereits vielfach unversehens überschritten. Eine Linie hier zu ziehen, wird kaum sicher gelingen und es wird mehr-minder Sache der persönlichen Ansicht bleiben, den Eintritt der Neuzeit sozusagen auf Jahr und Tag zu fixieren. Viktor Lederer datiert vom 14. September 1416, als dem entscheidenden Tage jenes kirchenmusikalischen Reformationsjahres (s. ob. S. 107), da Sigismund der neuen, englischen Tonkunst Treue und Sieg gelobt, und die Blütezeit der polyphonen Kirchenmusik anbricht. Riemann will neuestens (Handb. d. Mus. Geschichte II, 1) das



F. X. Haberl.

---

pour l'orgue des XVI., XVII., XVIII. siècles (6 Lieferungen); d) Cantica sacra (2 Bände). Er war u. a. Regens chori bei der katholischen Hedwigskirche zu Berlin, königl. Professor und Mitglied des Senats der Kunstakademie, auch Mitbegründer und Vorsitzender der Gesellschaft für Musikforschung. Commer selbst komponierte Messen, Chorwerke und die Musiken zu den „Fröschen“ des Aristophanes und der „Elektra“ des Sophokles. — Franz Xaver Haberl, geb. 12. April 1840 zu Oberellenbach, Kreis Niederbayern, erhielt 1862 die Priesterweihe, wirkte zu Passau als Musikpräfekt am bischöflichen Seminar, 1867—70 zu Rom als Organist bei der deutschen Nationalkirche, 1870 bis 71 als Stiftsvikar und 1871—82 als Domkapellmeister zu Regensburg. Nach freiwilliger Resignation auf diese Stelle übernahm er die Leitung der Musikschule zu Regensburg und widmete sich schriftstellerischen Arbeiten; wir nennen: „Magister choralis“, „Gesamtausgabe von Palestrinas Werken“, 10. bis 32. Bd.; Fortsetzung des Sammelwerks „Musica divina“, „Bausteine der Musikgeschichte“, Werke von Frescobaldi, „Kirchenmusikalisches Jahrbuch“, Redaktion der kirchenmusikalischen Zeitschrift „Musica sacra“ und der „Fliegenden Blätter f. kathol. Kirchenmusik“ („Cäcilienvereinsorgan“). Fortsetzung und Neuauflage der Musica sacra von Dr. Proske, „Kleines Gradual-

musikalische Mittelalter bereits mit 1300 abgeschlossen wissen, um einer der florentiner Tonkunst zur Zeit Dantes und Petrarcas beigemessenen Bedeutung willen. Wenn wir an dieser Stelle der früheren Gepflogenheit [1]) treu bleiben, und die Neuzeit mit der florentiner Reformbewegung um 1600 ansetzen, geschieht es angesichts des unverkennbaren Abschlusses und ersten Höhepunktes, den die vorhergehende Epoche der Tonsetzkunst hier erreicht hat, hier erst gewisse mittelalterliche Züge endgiltig überwindend.

Während sich in der Retrospektive bisher, je weiter wir zurückblickten, ganze Völkerschaften gleichsam nur als Punkte der Entwickelung unserer Geschichte zeigten, innerhalb deren das mit am Werke gestandene Individuum oft völlig verschwand, lösen sich, je weiter wir vorwärts schritten, immer mehr und deutlicher einzelne Gruppen — Engländer, Niederländer, Römer, Venetianer — dann bereits einzelne überragende Persönlichkeiten — Lasso, Palestrina — los als Hauptträger eines gewaltigen Fortschrittes jener Entwickelung. [2]) Wir sahen Gregors Riesengeist die Epoche des liturgischen Chorals zum Abschluß bringen. Der Kontrapunkt, der unter Hucbald und Guido den ersten Schritten eines Kindes glich und durch die Engländer und Niederländer zur vollen Reife gebracht, aber oft bis zu seelenloser Künstelei übertrieben wurde, gelangt im „Palestrina-Stil" zu wundersamer Klärung. Und — „aus der Spielmusik entstanden, leitet der a capella-Gesang durch die Instrumentalbegleitung wieder zur Spielmusik zurück" (Gervinus). Rückschau.

Nun aber öffnet sich plötzlich, unter den immer volleren Klängen des Orchesters, der Vorhang zur großen dramatischen Szene und wir erblicken bereits im Hintergrunde, überragend neue, markante Gruppen von Meistern der auf- Ausblick

---

und Meßbuch", Regensburg 1892. „Magnum opus musicum" von Orlando di Lasso, Leipzig 1894—1897, Bd. I—V. — 1879 wurde Haberl vom Papst zum Ehrenkanonikus der Kathedrale Palestrina, 1889 von der Universität Würzburg zum Dr. theol. hon. c. ernannt.

Außerdem sind zu erwähnen die Ausgaben von Rochlitz, de Witt, St. Lück, S. W. Dehn, C. Ferd. Becker, Dr. Otto Kade, Rob. Eitner, L. Schöberlein. Von eminenter Bedeutung sind die ersten praktischen Neuausgaben Palestrinas, Lassos und Vittorias in moderner Partitur (Zweiliniensystem, keine C-Schlüssel) von Hermann Bäuerle (geb. 1869, Hofkaplan in Regensburg. Die von ihm seit 1903 redigierte „Bibliothek altklassischer Kirchenmusik" wird fortgesetzt).

[1]) Vgl. auch Riemanns Periodisierung noch in der letzten Auflage seines vorzüglichen Musik-Lexikons, Leipzig, Max Hesse, 1905; Proßnitz, Kompendium d. Mus. Gesch., Wien 1889 (2. Aufl. 1905) u. a.

[2]) Herm. Bäuerle bemerkt richtig: Die Kenntnis Palestrinas und Lassos ist heutzutage für den Musikus so notwendig als die von Bach und Beethoven.

blühenden Opern- und Instrumentalmusik, die Riesengestalten der Bach, Händel und Mozart, Beethoven und Wagner — jede für sich geschaffen, in einem einzigen Menschenleben die zeugende Kraft eines ganzen Volkes und vieler Generationen zu vereinen. Riesengestalten, die mit Riesenschritten die Tonkunst vorwärts tragen bis in unsere unmittelbare Gegenwart.[1])

---

[1]) Vgl. zu diesem Abschnitt noch: Ausgewählte Tonwerke d. berühmtesten Meister d. 15./16. Jahrh., Bd. 5 von Ambros' Mus.-Gesch. [O. Kade]; Klaviermusik aus alt. Zeit [Köhler], Kollektion Litolff; Alte Klaviermusik [Pauer], Leipzig, Senff. Der Vollständigkeit halber seien hier noch angeführt E. de Coussemaker: Mémoire sur Hucbald. 1841. L'art harmonique aux XII. et XIII. siècles. 1865 und Scriptores de musica medii aevi. 4 Bde. 1864—1876; ferner H. M. Schletterer, Gesch. d. geistl. Dichtung u. kirchl. Tonkunst. 1869. K. v. Winterfeld, Zur Gesch. heiliger Tonkunst. 2 Bde. 1850—52. K. C. F. Krause, Darstellungen a. d. Gesch. d. Musik. 1827. W. Bäumker, Zur Gesch. d. Tonkunst i. Deutschland von den ersten Anfängen bis zur Reformation. 1881. Friedrich Sannemann, Die Musik als Unterrichtsgegenstand in d. evangel. Lateinschulen d. 16. Jahrh., Leipzig 1906. C. F. Becker, D. Tonwerke d. 16. u. 17. Jahrh. oder systematisch-chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien. 1847. A. Einstein, Zur deutsch. Literatur für Viola da Gamba i. 16. u. 17. Jahrh. 1905 Beiheft II. 1 der IMG. Endlich sei auf den Katalog des Musikhistorischen Museums von Paul de Wit (Leipzig 1904) als auf ein unentbehrliches Hülfsmittel zur Instrumentenkunde vergangener Zeiten aufmerksam gemacht.

III. Neuzeit. Von den Florentinern bis auf Richard Wagner.

Schluß des 16. bis Ende des 19. Jahrhunderts.

„Das erste, vorzüglichste in der Musik, welches mit wunderbarer Zauberkraft das menschliche Gemüt ergreift, ist die Melodie."
E. T. A. Hoffmann.

11. Die Entwickelung des europäischen Tondramas und der Instrumentalmusik bis zum Auftreten von Gluck, Bach und Händel.

Der monodische Stil. Florenz, die Wiege der Oper. — Die Kantate als Kirchenkonzert. Das Oratorium. Heinr. Schütz und Monteverde, die größten Komponisten des 17. Jahrhunderts. — Die Ausbildung der Oper in Italien. Opera buffa. — Die Oper in Deutschland, Frankreich, England. Melodrama. — Partie, Suite und Sonate. Kammermusik. — Abschluß des modernen Harmoniesystems. Kammerton und Temperatur der Instrumente.

Während bisher fast alle Musik im Dienste der Kirche stand und vorzugsweise um das Meßopfer und den Meßtext als Mittel- und Schwerpunkt sich gruppierte, schlägt von nun an die Tonkunst außerhalb der Kirche zwei verschiedene Wege ein: der eine führt zum Oratorium, der andere zur Oper. Das war eine natürliche Folge der Zeitströmung. Bis ins 16. Jahrhundert herrschte das Prinzip der Gemeinschaftlichkeit; das Individuum trat als solches zurück und ging auf in der Familie, der Gemeinde, der Kirche, der Gilde oder Bruderschaft und im Staate. Und dem entsprach der bis dahin herrschende Chorgesang. Nun wollte sich aber auch der Einzelne Geltung verschaffen, und so erwuchs auf Seiten der Tonkunst der Einzelgesang und das in der kirchlichen Liturgie und den geistlichen Schauspielen des Mittelalters wurzelnde musikalische Drama.

Die kulturfördernden Bewegungen, die wir gewöhnlich unter den Schlagwörtern Reformation, Humanismus, Renaissance begreifen, insbesondere die beiden letzten: das Streben nach allgemein menschlicher Bildung und die wiedererwachte Teilnahme für das klassische Altertum, hatten sicherlich den bereits beobachteten Aufschwung der Tonkunst in Deutschland und Italien gewaltig, wenn auch bedeutend später als jenen der Poesie und der bildenden Künste beeinflußt. Schon der Protestantismus betonte zudem, im Gegensatze zum Katholizismus, die geistige Selbständigkeit des Individuums.

Immerhin gewinnen jene Prinzipien auch für eine Wiedergeburt der Tonkunst erst jetzt ihre Bedeutung. Einstimmig hatte man zwar schon früher gesungen, siehe, vom Choral abgesehen, den Minnegesang, war doch der fahrende Sänger auch jene Ausnahmsgestalt des Mittelalters, die sich der Allgemeinheit nicht fügte — ein Vorkämpfer des anbrechenden Fortschritts in den meinungsfreiheitlichen Tagen der Monodie. Renaissance. Neu war nur, daß sich jetzt mit der Monodie, d. i. dem mit Instrumenten begleiteten Einzelgesange, Künstler und Theoretiker beschäftigten, während bis zum Ende des 16. Jahrhunderts ihre ganze Kraft dem mehrstimmigen Gesange zugewendet war.

Hatte die Musik auch in jener neuen Richtung hin noch große Fortschritte zu machen, — der Weg war angebahnt, und die ganze Richtung der Zeit drängte zu diesem Ziele, zur Entfesselung des Individuums.

Die Monodie war für die fernere Ausbildung der Musik von größter Wichtigkeit, denn Oper, Oratorium und Kantate, Orgel- und Klavierspiel und die reine Instrumentalmusik hängen mit jener zusammen.

Florenz. Im schönen Florenz wars, dort, wo die Tonkunst schon im 14. Jahrhundert ihre Knospen trieb, wo sie dann später vom Hofe Cosimos von Medici eifrig gepflegt ward, dort hatten im Cinquecento [1]) die Bestrebungen der Humanisten, bei allen Ständen besondere Teilnahme findend einen fruchtbaren Boden geschaffen für die Wiedergeburt der Musik im Sinne eines durch Altertumsstudien geläuterten Geschmacks. Dort stand am Schlusse des 16. Jahrhunderts die Wiege der Oper; inmitten einer starkgeistigen Reformbewegung, doppelt interessierend durch die Persönlichkeit ihrer Urheber wie durch die Art der Auffindung eines neuen Musikstils.[2])

---

[1]) So nennen die Italiener kurz das Jahrhundert der Renaissance, anstatt Mille Cinquecento [spr. tschinquetschento], 1500.

[2]) Stil ist jene markante Eigenart der Faktur (Mache), bezw. jene Schreibweise, die (objektiv) für eine bestimmte Kompositionsgattung, bezw. bestimmte Instrumente erforderlich (hergebracht) ist,

In hohem Grade interessant sind vor allem die Begleitumstände, unter denen dieser neue Musikstil gleichzeitig von drei Seiten her auftaucht (eine Art „Duplizität der Fälle“, d. i. gleichzeitiger und ähnlicher Vorkommnisse an verschiedenen Orten), so daß es schwer wird, welchem der „Erfinder“ die Krone zu reichen: wir sehen plötzlich, zu gleicher Zeit Oper, Oratorium und Kantate vor unseren Augen erstehen. Die erste Oper (Daphne) aber erscheint in eben jenem Jahre, da Lasso und Palestrina, die Vollender des alten Stils, ihre müden Augen schließen . . .

Bardi und sein Kreis.

Im Hause des Grafen Bardi zu Florenz versammelte sich um 1580 ein erlesener Kreis von Gelehrten und hochgebildeten Musikern, um Kunstinteressen zu beraten. Unter ihnen: Vincenzo Galilei, Vater des berühmten Astronomen, ein vorzüglicher Lauten- und Violinspieler [1]); der Dichter Ottavio Rinuccini, Jacopo Corsi, ein florentiner Edelmann und begabter Komponist, in dessen Hause man sich gleichfalls öfter zusammenfand, und endlich drei Fachmusiker, Emilio de Cavalièri († 1602) [2]) Jacopo Peri († 1633), und Giulio Caccini († 1618). Als Ideal ihrer Reformbestrebungen schwebte ihnen das mit Musik verbundene, recitierte altgriechische Drama vor, von dessen Wirkungen so Außerordentliches berichtet worden war. Das Unternehmen war um so schwieriger, als es ja hier keine Vorbilder, wie bei der Baukunst und Skulptur, gab. Caccini bespricht die leitenden Grundsätze der neuen Richtung, die vor allem eine energische Kriegserklärung gegen den Kontrapunkt bedeutet, in der Vorrede seiner 1602 erschienenen „Nuove musiche“ — eine Sammlung monodischer Stücke (Madrigale) für eine Stimme mit Basso continuo (s. u.). Caccini schießt offenbar über das Ziel hinaus, indem er dort sagt: „Zu der Zeit, als in Florenz die treffliche Gesellschaft des Herrn Giovanni de Bardi, Grafen von Vernio, blühte, habe ich — mit Wahrheit darf ich es behaupten — aus ihren gebildeten Gesprächen mehr gelernt als durch dreißigjährige Beschäftigung mit dem Kontrapunkt. Denn jene verständigen Herren ermunterten

Caccini.

Nuove musiche.

---

oder (subjektiv) für einen bestimmten Meister charakteristisch wird. In letzter Beziehung wird eine gewisse Vorliebe für bestimmte, bald abgebrauchte Wendungen oder Fassungen (deren stereotype Wiederkehr an Interesse verliert) leicht zur Manier. — Je nachdem sich ferner eine Schreibweise an eine bestimmte Zahl selbständiger (lebender) Stimmen (im Sinne der Vokalmusik) bindet oder nicht, unterscheidet man einen strengen und einen freien („galanten“) Stil.

[1]) Vgl. seine Entdeckung der Hymnen des Mesomedes, S. 34.

[2]) Vgl. Gandolfi (Komponist und Musikhistoriker in Florenz) „Appunti“. Firenze 1893.

mich allezeit und überzeugten mich durch die einleuchtendsten Gründe, dergleichen Musik gering zu achten, welche die Worte nicht gehörig vernehmen lasse, Sinn und Versmaß verderbe, die Silben bald dehnend bald verkürzend, um sie dem Kontrapunkt, jenem Zerstörer der Poesie, anzupassen: sondern mich der Weise anzuschließen, die von Plato und anderen Philosophen so sehr gelobt werde, indem sie bekräftigen: dreierlei sei in der Musik, zuerst die Rede, sodann der Rhythmus, zuletzt der Ton, und nicht umgekehrt; einer solchen Ansicht beizustimmen, wenn ich wolle, daß die Tonkunst in der Hörer Gemüt dringe und jene wunderwürdigen Wirkungen erzeuge, die die Schriftsteller preisen, und die sie bei den Neueren durch den Kontrapunkt herbeizuführen außer Stande sei. — Da ich mich nun überzeugte, daß Hervorbringungen im Sinne unserer Tage kein anderes Vergnügen bewirken als jenes, das durch die Harmonie dem Ohre allein gewährt wird, daß ohne das Verständnis der Worte das Gemüt nicht gerührt werden könne, kam mir der Gedanke, eine Art Gesang, gewissermaßen einem harmonischen Reden gleich, einzuführen, wobei ich eine gewisse edle Verachtung des Gesanges an den Tag legte, hin und wieder einige Mißklänge berührte, den Baß aber ruhen ließ, ausgenommen da, wo ich mich, dem gemeinen Gebrauche zufolge, seiner mit den Tönen der durch Instrumente ausgeführten Mittelstimmen bedienen wollte, irgend einen Affekt auszudrücken, wozu sie allein brauchbar sind." Es handelt sich hier also im Grunde mit um eine Reaktion, wie sie schließlich bereits bei Deprès, namentlich aber Lasso und Palestrina auf natürlichem Wege durchgeführt wurde, ohne solche Revolution.

Man versuchte sich zuerst mit einzelnen Szenen; so vertonte als Erster Galilei Szenen aus Dantes „Hölle" und erfand dazu eine „neue Musik" — eben jene Monodie. Galilei, wurde so der Erfinder des rezitativischen Stils und der Oper.[1]) 1590 trat Cavalieri mit einem vollständig in Musik gesetzten Schauspiele hervor, das aber keinen Beifall fand, weil diese Musik noch im bisher gewohnten Madrigalstile geschrieben war — er sollte sich den Lorbeer dafür als Schöpfer des ersten im monodischen Stil gehaltenen Oratoriums (Anima e corpo s. u.) holen. Von Peri wurde dagegen 1594 die von Rinuccini gedichtete erste wirkliche Oper „Daphne" mit großem Beifalle aufgeführt. Dadurch ermuntert, schrieb er zur Vermählungsfeier der Maria Medici mit Heinrich IV. von Frankreich (1600) „Euridice" ein relativ kurzes, in einem Akt sich abspielendes Werk, dem ein gesungener Prolog

Galilei.

Peri.

[1]) Das italienische „opera" (in musica), ursprünglich nur ein Musikwerk (opus) im allgemeinen bezeichnend, wurde erst später der Sonderausdruck für musikalische Bühnenstücke im Sinne von Melodramma, Dramma per musica.

vorangin g. Peri darf somit nächst Galilei als Schöpfer der Oper oder wie man es damals nannte, des „Stile rappresentativo“ (d. i. des für die Darstellung geeigneten, mehr rezitierenden als singenden Stils) gelten, obwohl auch andere, sich Verdienste um die Ausbildung des dramatischen Stils erwarben. Caccini, auf Peri neidisch, war sofort mit der Komposition einer zweiten Euridice (auf denselben Text) bei der Hand.[1] 1608 erschien eine zweite „Daphne“ über Rinuccinis Text, komponiert von Marco da Gagliano († 1642 zu Florenz), einem der bemerkenswerten Tonsetzer im neuen Bühnenstil. Eine ausführliche Beschreibung der „Euridice“ Peris betont das zu Gunsten der musikalischen Deklamation starke Zurücktreten des melodischen Elements, bei den ariosen Stellen wie in den ungelenken Chören; die übergroße Einfachheit der Modulation und der instrumentalen, den Gesang nur dürftig harmonisch unterstützenden Begleitung. Diese wurde, gewissermaßen als Nebensache, in den Partituren jener Tage unter spärlicher Baßbezifferung nur angedeutet und dann in Stimmen ausgeschrieben.[2] Stile rappresentativo.

Peri selbst teilt mit, daß die Begleitung, die hinter der Szene gespielt wurde (also bereits der Gedanke des „unsichtbaren Orchesters“!), aus einem Klavicembalo, einer Zither, einer Violine, Lyra und Laute bestand.

Daß diese uns primitiv erscheinende Art von Musik bei den Zeitgenossen großen Beifall fand, erklärt sich durch die Neuheit der Sache, durch die prachtvolle Ausstattung, das Zusammenwirken von Poesie, Musik, Schauspielkunst und Tanzkunst, endlich dadurch, daß man sich der Täuschung hingab, das Ideal der Gelehrten, die griechisch-dramatische Musik, wieder erreicht zu haben. Für dieses spricht ziemlich deutlich die Tatsache, daß die berühmten Komponisten jener Zeit sich vorerst fernhielten, und die ganze Richtung mehr von gelehrten Dilettanten gefördert wurde.

Der eigentliche Kern des Stile rappresentativo ist das Rezitativ (ital. recitativo, vom lat. recitare, erzählen): eine Art Sprechgesang, der alles rein musikalische (Melodie, Rhythmus) der natürlichen Textaussprache unterordnet. Caccini selbst erklärte sich zwar als der Erfinder dieses Stile recitativo und als einen „Verächter des Gesanges“, war indessen im Gegenteil einer der ersten Komponisten im ariosen, d. i. melodischen Stil, der den „schönen Gesang“ (bel canto) anbahnte. Seine Vorrede zu den Nuove musiche — dieser Name wurde bezeichnend für die neue Kunstrichtung — ist förmlich die älteste Schule des Gesanges. Rezitativ. Bel canto.

---

[1]) NA. 1881 [R. Eitner]. Vgl. S. 175, Anm. 2.

[2]) S. Fr. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst, 4 Bde., 3. Aufl., 1868, nebst illustrierender „Sammlg. vorzügl. Gesangstücke“ (1838—40), 2. Bd. Caccini bis Marcello u. J. J. Fux.

In kurzer Zeit tauchten auch anderwärts Komponisten im monodischen Stil auf: der Deutsche J. H. v. Kapsberger, der in Venedig (1604) und Rom lebte und die Hymnen Papst Urbans VIII. einstimmig komponierte, und der Priester Ludovico Viadana (genannt nach seinem Geburtsorte; der Familienname war Grossi, 1564—1627), Kapellmeister in Mantua. Dieser wurde fast gleichzeitig mit den Florentinern seinerseits der Erfinder des konzertierenden Kirchengesanges.

Viadana und der Basso continuo.

Schon früher kam man durch den Umstand, daß öfter die ausführenden Kräfte fehlten, auf den Gedanken, drei-, zwei- und einstimmige Stücke zu schreiben und die fehlende Harmonie durch die Orgel zu ersetzen, zu welchem Zwecke auch Viadana einen fortlaufenden Orgelbaß (Basso continuo) unterlegte. Dies gab Veranlassung, Viadana als Erfinder des Generalbasses anzusehen, was um so irriger ist, als darunter die schon seit Ende des 16. Jahrhunderts in Italien übliche Bezifferung des Basses verstanden wird. Das erhellt aus der Tatsache, daß seine 1602 unter dem Titel „Geistliche Konzerte" erschienenen Stücke für eine bis zu 4 Singstimmen mit Orgelbaß keine Bezifferung enthalten, während diese zwei Jahre früher bei der Oper „Euridice" von Peri (und in Cavalieris „Anima e corpo) auftritt. Viadanas Erfindung bestand vielmehr darin, daß er der Orgel eine von den Singstimmen verschiedene, also selbständige und obligate (konzertierende) Stimme gab, wodurch die Harmonie ergänzt wurde. Das älteste bekannte Werk mit Bezifferung hingegen waren die 1595 erschienenen „Concerti ecclesiastici" Banchieris (s. S. 121 u. 141).

Banchieri.

Generalbaß.

Der Generalbaß ersparte einerseits dem Begleiter (Orgel, Cembalo) das mühsame Zusammensuchen der den Chor stützenden oder ergänzenden Harmonien (Partituren gab es damals wie erwähnt noch nicht)[1]; dann aber diente er auch dem Komponisten zur Andeutung der Begleitung für die neuen 1 stimmigen Gesänge. Der Autor notierte also nur zweistimmig, während der Generalbaßspieler als Begleiter (maestro al cembalo) aufgrund genauester musikalischer Satzkenntnis seine Stimme nicht etwa nur akkordisch, sondern mit

[1]) Eine Folge ihrer förmlichen Geheimhaltung durch die alten Kontrapunktisten, die ihre „Triks" nicht so leicht verraten wollten (ähnlich verschanzten sich die alten Gelehrten hinter ihr Latein) — ein echt mittelalterlicher Zug! An ihn erinnert heute noch das starre Festhalten vieler Musiker an dem alten Schlüsselwesen, der Kampf gegen die sich immer mehr Geltung verschaffende „Laienpartitur" (mit einheitlichem Schlüssel).

kontrapunktischer, selbstschöpferischer Gewandtheit auszugestalten hatte. Bei der wachsenden Größe des Ensembles gewann mit der Zeit der Akkompagnist immer mehr Bedeutung als Dirigent des Ganzen.

Das Generalbaßspiel kam mit Ende des 18. Jahrhunderts außer Gebrauch, als die Komponisten ihre Partituren vollständig setzten.[1])

Einer der Ersten, der über die mit der Fortentwickelung des neuen Stils immer schwierigere Kunst des Generalbaßspiels Anweisungen gab, war der angesehene Kirchenkomponist Agostino Agazzari, ein Schüler Viadanas, † 1640 zu Siena.

Bemerkenswert ist die um jene Zeit schon allgemein erfolgte Anwendung des Taktstrichs.

Während Viadana[2]) zu Rom in geschildeter Weise die geistliche Kantate zum sog. Kirchenkonzert entwickelt, treibt in der „ewigen Stadt" der monodische Stil die dritte seiner wie mit einem Schlage aufbrechenden Blüten — es entsteht die Kunstform des Oratoriums.[3]) Kirchenkonzert.

Um für die geistlichen Schauspiele einen Ersatz zu schaffen, hatte der hl. Filippo Neri (latinisiert Nerius, † 1595, der Stifter der Kongregation der Oratorianer zur Erziehung armer, verlassener Knaben) im Oratorium d. i. im Betsaale des Klosters S. Girolamo, dann in Sta. Maria in Valicella zu Rom Erbauungsstunden in Verbindung mit Musik veranstaltet. Sie bestanden in Vorträgen, geistlichen Lesungen und dramatischen, oft allegorisierenden Darstellungen. Die schönsten Episoden aus der Bibel, z. B. Moses, Esther, Aaron, David usw. kamen hier in der Zeit von Allerheiligen bis Palmsonntag an allen Sonn- und Festtagen in Nationalkostümen zur Aufführung. Die Musiken, die Animuccia und später Palestrina lieferten, bestanden aus ein- und mehrstimmigen Gesängen über biblische Texte (1550 und 1570 erschienen zwei Sammlungen unter dem Titel „Laudi spirituali" in Rom). Man nannte jene Erbauungsstunden nach ihrem Abhaltungsorte „Oratorien". Dies der Ursprung jener so genannten Musikgattung, die im Grunde eine geistliche Oper war. Neri. Oratorium.

---

[1]) Bei der Wiederbelebung (Neuausgabe und Aufführung) der Meisterwerke mit Generalbaß spielt dessen stilgerechte Ausarbeitung für das Akkompagnement eine wichtige Rolle. Vgl. die „Bearbeitungsfrage" bei Bach und Händel.

[2]) S. die Ausgabe von Proske, ob. S. 155.

[3]) Vgl. A. Schering, Neue Beiträge z. Gesch. d. italien. Oratoriums i. 17. Jahrh., IMG. VIII, I, 06; ferner die Geschichten des Oratoriums von C. H. Bitter, 1872; F. M. Böhme, 2. Aufl., 1887; O. Wangemann, 1880.

Das erste derartige, monodisch gehaltene Werk war Cavalieris in jenem Oratorio 1600 aufgeführte „Rappresentazione di anima e di corpo“, eine Art Mysterium oder Moralität, Begriffe (Seele, Körper usw.) allegorisierend. Die weitere Ausbildung des Oratoriums erfolgte insbesondere durch Carissimi, Legrenzi und namentlich H. Schütz. Vor allem entfiel bald die szenische Darstellung. Dafür erfolgt die Einführung des „Erzählers“ (historicus) und zwar zuerst durch Giacomo Carissimi (in Rom ausgebildet, mit 20 Jahren Kapellmeister zu Assisi; von 1628 in Rom bis an sein Lebensende, 1674, Kapellmeister an der St. Apollinaris-Kirche des germanischen Kollegs). Sein Hauptverdienst war, daß er den monodischen Stil vervollkommnete, zugleich die Instrumentalbegleitung reizvoller gestaltend. Indem er insbesondere das Rezitativ mit ariosem Gesang abwechseln ließ, trug er bei zur Ausbildung der Kantate. Er verstand seine Stimmen mit großer Gewandtheit so zu schreiben, daß sie sehr leicht ausführbar waren. Lobte man das, so pflegte er zu sagen: „O wie schwer ist es, so leicht zu sein.“ Von seinen Oratorien wurden bis jetzt in den „Denkmälern der Tonkunst“ die Oratorien Salomo, Belsazar, Jonas und Jephta in der Originalgestalt veröffentlicht.[1]) Carissimi zählte zu seinen persönlichen Schülern Alessandro Scarlatti, dessen melodischen Stil er wesentlich vorbereitete, J. K. Kerll und M. A. Charpentier († 1704 Paris), der das Oratorium vergeblich auf französischen Boden verpflanzte. Carissimis bedeutendster Nachfolger als Oratorienkomponist war der Neapolitaner Alessandro Stradella (1681 zu Genua aus Eifersucht ermordet), zugleich ein berühmter Sänger und Violinist.[2])

Cavalieri. Carissimi.

Legrenzi. Arie.

Giovanni Legrenzi † 1690 als Kapellmeister von St. Marco zu Venedig, gab namentlich der Arie eine bestimmtere liedartige Form, so daß sie sich als Sologesangstück durch die melodische Linienführung wesentlich von dem Rezitativ unterschied.[3]) Sein Orchester in St. Marco vergrößerte er auf 8 Violinen, 11 kleine Violen, 2 Tenorviolen, 3 Gamben und Kontrabaßviolen, 4 Theorben, 2 Kornette, 1 Fagott und 3 Posaunen. Legrenzis Bedeutung liegt nicht nur in seinen dramatischen Werken, sondern

[1]) Ein Verdienst erwarb sich Carl Riedel in Leipzig († 1888) durch Aufführung u. a. der „Jephta“ mit deutscher Uebersetzung v. Gugler, bearbeitet v. Im. Faißt. Vgl. H. Quittard, „G. Carissimi et le XVIIe. siècle italien“ in den „Mémoires“ (s. S. 43).

[2]) Vgl. Flotows Oper „Stradella“ und Hess: D. Opern A. Stradellas, IMG., Beihefte, 1907.

[3]) Homophone, liedartige Instrumentalstücke mit in der Oberstimme geführter Melodie nannte man Aria francese (engl. Ayres).

auch in seinen Instrumentalkompositionen (Kirchen- und Kammersonaten). Er war der Lehrer von Caldara und Lotti.

Als Vermittler des neuen Stils in Deutschland und selbständiger Schöpfer neuer Formen gelangte zu hoher Bedeutung Heinrich Schütz (nach der Sitte jener Zeit Sagittarius genannt). 1585 zu Köstritz bei Gera geboren, kam er als Singknabe in die Hofkapelle des Landgrafen von Hessen-Kassel und bezog 1607 die Universität Marburg, um die Rechte zu studieren. 1609 schickte ihn der Landgraf nach Venedig zu Johannes Gabrieli, 1615 erfolgte seine Anstellung als Hofkapellmeister zu Dresden, die er (wenn auch infolge der Kriegsereignisse eine Zeitlang in Kopenhagen wirkend) bis zu seinem 1672 erfolgten Tode bekleidete. Er verpflanzte zuerst das musikalische Drama (Oper) nach Deutschland. Von seiner „Daphne", der ersten deutschen Oper, hören wir noch. Außer vielen Kirchensachen schrieb er: „Die sieben Worte," „Vier Passionen" [1]) und die „Auferstehung". In diesen religiösen Werken stark dramatischen Einschlags finden wir nicht nur den Entwickelungsweg der Passion (ohne Begleitung, s. ob. S. 141), auf dem dem Meister unmittelbar der Italiener Antonio Scandelli (1568 Hofkapellmeister zu Dresden) voranging, beträchtlich in die Höhe geführt, sondern auch bereits die Grundform unseres heutigen Oratoriums festgelegt. Schütz, der größte deutsche Meister des 17. Jahrhunderts, ist (mit Gesius und Hammerschmidt) der bedeutendste Vorläufer von Händel und Bach. Eine wahrhaft edle Künstlergestalt.

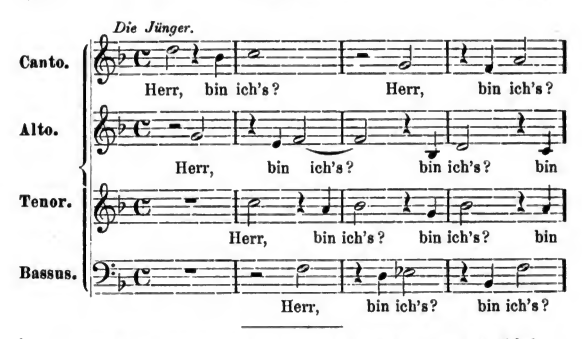
Schütz. † 1672.

Das nachfolgende Beispiel aus einer der Passionen Schützens zeigt die Art seines Stils, die schon auf Joh. Seb. Bach hinweist [2]).

---

[1]) Carl Riedel hat daraus mit feinem Takte die wirksamsten Teile ausgewählt und zu einem Werke (erschienen bei Fritzsch-Leipzig) vereinigt. Er erwarb sich um Schütz ein ähnliches Verdienst, wie Mendelssohn und Franz um Seb. Bach und Händel. Vgl. auch Riedels NA. der „7 Worte" (Leipzig, Fritzsch).

[2]) GA. [Ph. Spitta], Leipzig: I. Die evang. Historien u. die 7 Worte. II., III. Mehrchör. Psalmen mit Instr. IV. Cantiones sacrae f. 4 Singstimm. u. Gen.-Baß. V. Symphoniae sacrae (Ges.-Mus. mit Instr.). VI. Kl. geistl. Konz. VII. Sinf. sacrae. VIII. Geistl. Ch.-Mus. IX. Ital. Madrigale. X., XI. Sinf. sacrae. XII. bis XV. Gesammelte Motetten, Konz., Madrigale u. Arien. XVI. Psalmen Davids. B.: Ph. Spitta in der Allg. deutsch. Biographie und in den „Musikgeschichtl. Aufsätzen" Spittas. Berlin 1894. L.: Friedr. Spitta, Die Passionen v. Schütz u. ihre Wiederbelebung, Jahrb. d. Musikbibl. Peters 1906. André Pirro, Les formes de l'expression dans la musique de Heinrich Schütz, in den „Mémoires" (s. S. 43).



Bemerkten wir namentlich zuletzt eine mit dem Aufblühen der Oper zusammenhängende dramatische Behandlung des geistlichen Tonsatzes, so blieb die Entwickelung des monodischen Kirchenstils durch Viadana, Banchieri, Agazzari, Carissimi u. a. wiederum auf die Oper nicht ohne Einfluß. Neue Formen wurden ihr zugeführt, wie die Arie und das Duett, das uns, imitierend durchgeführt, schon in Viadanas Kirchenkonzerten als „kirchliches Duett" begegnet. Zwischen der zuerst in Kirche und „Kammer" [1]) ausgebildeten Arie und dem Rezitativ steht vermittelnd das Arioso, ein melodischer doch nicht thematisch gegliederter Satz.

Arie. Duett. Arioso.

Zur Ausbildung der Oper trug zunächst der berühmte Claudio Monteverdi (Monteverde), geb. zu Cremona 1567, gest. 1643 zu Venedig wesentlich neuschaffend bei. Zuerst Violinspieler im Dienst der Herzöge Gonzaga zu Mantua, war er seit 1613 unter besonders auszeichnenden materiellen Bedingungen Kapellmeister an der Markuskirche zu Venedig. In seinen Madrigalen

Monteverde, † 1643.

[1]) Diese Bezeichnung für die fürstlichen Hofverwaltungen wurde auf die höfische d. i. weltliche Musikübung übertragen, um sie nunmehr als Kammer- von der Kirchen- und Opernmusik zu unterscheiden. Heute bezeichnet „Kammermusik" nurmehr den Gegensatz von Orchester- und Chormusik. Vgl. auch Koch, Musikal. Lexikon, bearb. v. Dommer, S. 467: „Dem ursprünglichen Wortsinn nach ist die Kammermusik eine an Höfen und Palästen der Großen, u. zw. in Sälen und Zimmern veranstaltete Privatmusik, zu der ohne besondere Erlaubnis niemand Zutritt hatte; in älteren Zeiten gehörte neben den Stücken für Soloinstrumente auch die vollbesetzte Orchestermusik in die Kammer."

und Opern strebte er nach scharfem Ausdruck der Gefühle. Zur Darstellung starker Leidenschaften, hierin von keinem



Heinrich Schütz.

Vorgänger und Mitlebenden überflügelt, benutzte er frei eingeführte Dissonanzen und verwandte sie zu kühnen Ton-

verbindungen die unserer heutigen Harmonik nahestehen. Sein Orchester. Orchester, bereits weit stärker als das von Peri, benutzte er nicht bloß als reine Begleitung, d. h. als Verdoppelung der arioser geführten Gesangstimmen; er bahnte schon dessen Selbstständigkeit an, als Erster bereits die Individualität der einzelnen Instrumentenstimmen beobachtend. So schrieb er zu seinem „Orfeo" (1607, gedruckt 1609)[1]) statt des bei Peri gesungenen Prologs eine Instrumental-Einleitung (Toccata) von 9 Takten, die dreimal wiederholt wurde, streute Tänze ein, ließ den Gesangstücken kurze Symphonien. Instrumentalsätze, „Symphonien" (s. ob. S. 140 f.), vorangehen und Ritornelle folgen. Hier ist der Stil jedoch noch immer Nachahmung des Gesanges. Der Klagegesang der Ariadne (Lamento d'Arianna) aus der 1608 aufgeführten „Arianna" diente fast durch ein Jahrhundert für Gesänge ähnlichen Ausdruckes als Muster. 1624 wagt Monteverdi einen weiteren Schritt: er komponiert aus Tassos befreitem Jerusalem die Szene, die vom Kampfe des Tankred mit Chlorinda handelt, und verteilt die Gesangspartie unter drei Personen, die beiden Kämpfenden und einen Erzähler. Das Kampfbild selbst sucht er durch 4 Geigeninstrumente zu zeichnen, die hier zum erstenmal in dieser eigentümlichen Weise gebraucht werden, um das Heraussprengen der Rosse, die Schwerthiebe, das Rasseln der Helme, das Ringen und endliche Ermüden der Kämpfenden, den Tod der Unterliegenden usw. zu schildern. Das Neue und Ueberraschende dieses wohl überhaupt ersten Tongemäldes machte natürlich Sensation. In dieser Komposition wird auch zum erstenmal das Geigentremolo angewendet (Beilage Nr. 21). Monteverdi wurde so der Schöpfer des neuzeitlichen Orchesters überhaupt, wie dann später im besonderen Joseph Haydn Schöpfer des klassischen Symphonie-Orchesters.

Monteverdis Orchester weist bereits einen Reichtum an Saiten- und Blasinstrumenten auf, der an Fülle und eigenartigem Wohlklang kaum etwas zu wünschen übrig läßt: Violen und Geigen, Lauten, Gitarren und Theorben, Harfen, mehrere Klaviere, zwei Positive, ein Regal, Flautino (Flageolet), Clarino (Diskanttrompete), drei gedämpfte Trompeten, zwei Kornetti (Zinken), 4 Posaunen. Bezeichnenderweise wird der Saitenchor, gegenüber den Singstimme und Text zu sehr deckenden Bläsern, bevorzugt.

In den Reigen der Instrumente aber tritt seit Peri (s. ob. S. 163) immer selbstbewußter und siegreicher die aus der Familie Violine. der Violen hervorgegangene Violine. Schon blühte die italienische Geigenbaukunst, der ein Wälschtiroler die Bahn gebrochen: Kaspar Tieffenbrucker. Tieffenbrucker, in Italien Gasparo Duiffopruggar genannt.

[1]) NA. 1881 [Eitner], Publikat. d. Gesellsch. f. Mus. Forsch. 10. Bd.

Er war um 1514 in Freising geboren, ließ sich zuerst in Bologna nieder, zog gegen 1553 nach Lyon, wo er als berühmter Meister im Bau von Lauten, Violen und Bässen 1570 starb[1]).

Die schwach und dumpf klingenden Violen werden nun allmählich durch die glänzenden Eigenschaften der Violinen verdrängt, der Bedarf war ein großer und der Geigenbau gelangte zu hoher Blüte.

In den Tagen Monteverdis war, von seinem Geburtsort aus, der Ruhm der ersten Cremoneser Meisterschule für Geigenbau in alle Welt gedrungen, die Familie Amati begann (um 1590) bereits der Violine ihre höchste Vollkommenheit und bestrickenden Klangzauber zu geben (s. S. 92 und des weiteren Kap. VII). Amati.

Wenn Monteverde aus dem Banne der Kirchentöne, deren strenge Diatonik mit einer mehr chromatischen vertauschend, vielfach heraus in den Kreis der modernen Tonarten tritt, so überrascht uns das nicht mehr, die wir an der Hand neuester Forschung das Wirken und Nachwirken der Engländer bis auf unseren deutschen Altmeister verfolgten. Auch hatten ja diesem Zug der Zeit in Italien selbst schon Vicentino, Cyprian de Rore und besonders Fürst Gesualdo von Venosa energisch vorgearbeitet. Als diese auf dem Wege der Altertumsforschung dazu kamen, die Chromatik und Enharmonik der Griechen neu aufleben lassen zu wollen, dachten auch sie an ein Befreien der Musik aus den Fesseln des entarteten Kontrapunktes und legten so mit die Wurzel zum monodischen Stil. Trotz seiner Vorläufer wurde gerade Monteverdi, der seine Bahnen mit seltener Kühnheit weiter verfolgte, als „revolutionärer Neuerer" von den Anhängern des Alten in der Musik scharf bekämpft, besonders von dem Kanonikus G. M. Artusi in Bologna († 1613) in einer Aufsehen erregenden Schrift: „L'Artusi, ovvero delle imperfettioni della moderna musica" (1600–03, 2 Teile). Monteverdi[2]) entfaltete seine Haupttätigkeit in Venedig, wo 1637 das erste Operntheater eröffnet worden war, und schrieb daselbst auch noch vier Opern. Er kann so der Begründer der zweiten venezianischen Schule genannt werden und deren Richtung: der ersten wirklich dramatisch-effektvollen Oper. (Die erste venezianische Schule bezieht sich auf die Begründung des kontrapunktischen Doppelchores in der Kirchenmusik durch Willaert. Vgl. S. 120.) Venetianische Oper.

Monteverdis wichtigste Nachfolger als auf echt dramatischen Effekt ausgehende Opernkomponisten sind: der hochangesehene Francesco Cavalli, † 1676, die einzelnen Gesangsnummern der Oper Cavalli.

---

[1]) Vgl. Henry Coutagne „Gaspard Duiffoproucart et les luthiers lyonnais du XVIe siècle". Paris 1893.

[2]) Vgl. E. Vogels Monographie, Vierteljahrsschr. f. M. W. 1899, und Hugo Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. II. Band. Leipzig 1904. Enthaltend die Partitur der bedeutendsten Oper Monteverdis: Incoronazione di Poppea.

Monteverdi gegenüber räumlich erweiternd und wärmer beseelend, ohne aber diesen an Kühnheit zu erreichen; dann Marc Antonio
Cesti. Cesti (spr. tschésti, † 1669, die letzten 3 Jahre Vizekapellmeister Kaiser Leopolds in Wien), der Schöpfer der ersten in Wien aufgeführten italienischen Opern. Das erfolgreichste dieser Werke, in denen Cesti Carissimis Kantatenstil auf die Bühne übertrug, war das 1666 zur Vermählung des Kaisers geschriebene, verschwenderisch inszenierte Bühnenfestspiel Il pomo d'oro (Prolog und 5 Akte).[1])

In dieser, noch mehr aber in der nun folgenden Epoche der durch Alessandro Scarlatti begründeten neapoli-
Neapol. Schule. tanischen Schule vollzieht sich ein völliger Umschwung gegenüber dem Florentiner Opernideal: Chöre und dramatisches Element verschwinden immer mehr vor den melodischen Zaubern
Bel canto. des Solos, der Arie. Die Zeit des bel canto (vgl. S. 163) bricht an — um dann wieder den Tagen der Reaktion (Lully, Gluck), der Reform Platz zu machen. Das musikalische Drama bietet uns fortab immer wieder das Schauspiel solcher Wellenbewegung.

Scarlatti, † 1725. Scarlatti (1659 zu Trapani [Sizilien] geboren, † 1725 zu Neapel, Schüler Carissimis) schrieb eine große Zahl Motetten, Psalmen und geistliche Konzerte, 200 Messen, 7 Oratorien, 1 Passion, 106 Opern und etwa 500 Kantaten, außerdem Tokkaten für Orgel oder Klavier usw. Seine Produktivität grenzt an das Unglaubliche. Während er sich in der Kirchenkomposition mehr der römischen Schule, also dem „erhabenen Stile" anschloß, bahnte er in den weltlichen Stücken den (ob seines melodischen Reizes so genannten) „schönen Stil" an, der sich dann unter Haydn, Mozart und Beethoven so herrlich entfalten sollte. In seiner für Rom geschriebenen Oper „Teodora" hat Scarlatti zuerst das Da capo der „großen Arie" (also
Secco. deren Dreiteiligkeit) eingeführt und das „Secco" (d. i. das „trockene", bloß mit Generalbaß die Stimmen harmonisch
Accompagnato. stützende Rezitativ) durch das „Accompagnato" (d. i. das reicher musikalisch begleitende, durchkomponierte Rezitativ) ersetzt. (Beide Arten erhielten sich bis in die Gegenwart.) Er war
Sinfonia. auch der erste, der der Oper eine „Sinfonia" für Orchester, diesem größere Selbständigkeit gebend, vorangehen ließ. Die
Da capo-Arie. bedeutsame, feststehende Kunstform der Da capo-Arie besteht aus zwei mit einander kontrastierenden Hauptteilen: der erste lebhaft, mit reichlicher Textwiederholung, dem Sänger Gelegenheit zur Entfaltung der Kehlfertigkeit bietend; der zweite ruhiger, mehr harmonisch und

[1]) NA. [G. Adler] DM. i. Oest., III, 2 und IV, 2, mit interessanten Szenenbildern. Vgl. H. Kretzschmar: Die venetian. Oper u. d. Werke Cavallis u. Cestis, Vierteljahrsschr. f. M. W. 1892.

kontrapunktierend gehalten; der dritte Teil ist das Da capo, die verzierte Wiederholung des ersten. Dem Ganzen geht, die Hauptmelodie enthaltend, ein *Instrumental-Ritornell* voran. Die große Arie entwickelt sich später, unter den wachsenden Anforderungen an die Sängervirtuosität, zum Hauptmoment der italienischen Oper, zur *Koloratur-(Bravour)Arie.*[1] Die Form der *italienischen Sinfonia* war dreiteilig; der Anfangs- und Schlußsatz lebhaft, der Mittelsatz langsam. Sie ist das *Urbild unserer Sonate und Symphonie.* Ihr Gegenbild war die ausdrucksvollere und gediegener gearbeitete *französische Ouverture* Lullys (s. dort): zwischen zwei langsamen Sätzen ein fugiertes Allegro.

Koloratur-arie.

Ouverture.

„Alessandro Scarlatti war unstreitig einer der größten Meister aller Zeiten; gleich groß in den Künsten des höheren Kontrapunktes wie in der dramatischen Rezitation, in Erfindung von Melodien des edelsten und großartigsten, zugleich treffendsten Ausdruckes und einer freien, immer sinnigen Begleitung von Instrumenten. In jeder dieser Gattungen *Reformator*, kann man von ihm sagen, daß er sein Zeitalter um ein Jahrhundert überflügelt hat.“ (Kiesewetter.)

Die Bestrebungen des Meisters setzten dessen Schüler Francesco *Durante* († 1755), Leonardo *Leo* († 1744) und Niccolò *Logroscino* (1700—1763) in hervorragender Weise fort. Eine Ausnahmestellung nimmt *Durante* ein, insofern er nicht wie die übrigen hier genannten Neapolitaner für die Bühne, sondern fast nur Kirchenwerke schrieb, die neapolitanische Melodiosität mit der gediegenen Kontrapunktik der römischen Schule vereinen. Sein 4stimmiges *Magnificat* heben wir hervor.[2] Eine Perle vielstimmigen a capella-Stils ist das 8stimmige Miserere *Leos*[3]), eines der Mitbegründer und hervorragendsten Lehrer der neapolitanischen Schule, des Schöpfers zahlreicher Opern-, Kirchen- und Instrumentalwerke (er verschied plötzlich am Klavier). *Logroscino* schuf als Erster die *Opera buffa* (buffo, italien., = komisch), indem er Intermedien (*Intermezzi*, s. ob. S. 141) zwischen die einzelnen Akte

Durante.

Leo.

Logroscino.

Opera buffa.

[1]) Das Undramatische der großen sich bis Ende des 18. Jahrhunderts haltenden Arie einsehend, gab man das Da capo auf und führt bis heute die Arie textgerecht, in freieren Formen (lied- oder ritornellartig), doch thematisch durch. Das Ereifern gegen das bel canto-Prinzip verführt indessen zu einer heute allgemeinen Unterschätzung der von den Neapolitanern und den italienisch schreibenden Meistern geschaffenen *Arien* und Solokantaten — unbedingt *eigenartigen* Formen tonkünstlerischer *Schilderung* des *Seelenlebens!*

[2]) NA. [Rob. *Franz*] Leipzig, Leuckart.

[3]) Veröffentlicht b. Commer, Musica sacra, 8; separat b. Schlesinger-Berlin. Vgl. Francesco Piovano, A propos d'une recente biographie de Leonard Leo. IMG. VIII, 1, 06.

Intermezzi. Finale. einer ernsten Oper (opera seria) einschob: parodistisch und im neapolitanischen Dialekt gehaltene Stücke, die man später selbständig aufführte; sie enthalten zuerst das sog. Finale in Form eines ausgeführten Ensembles zum Abschluß der Akte.

Pergolesi. Durch sein 1733 zuerst aufgeführtes, veredeltes Intermezzo „La serva padrona", das ungeheueres Aufsehen erregte, wurde Giovanni Pergolese († 1736 im Alter von 26 Jahren) zum Mitbegründer der italienischen Opera buffa, an die später die französische anknüpfte.[1]) Pergolesis letztes und berühmtestes Werk ist das „Stabat mater", ein kirchliches Duett für zwei Frauenstimmen und Streichquartett.

Vinci. Ein interessanter Mitschüler Pergolesis am Konservatorio dei poveri zu Neapel[2]) unter Durante, Feo und Greco (hier im Lehramt Nachfolger Scarlattis) war Leonardo Vinci († 1732, nicht zu verwechseln mit dem berühmten Maler-Musiker (S. 134, Anm. 2), erfolgreich als Opern- und Kirchenkomponist.

Astorga. Jomelli. Sacchini. Zu den Neapolitanern, deren Stil nun wie früher der niederländische die musikalische Welt beherrschte, zählen neben den Genannten noch Nicola Pórpora († 1766), Emanuele d'Astorga († 1736), Francesco Feo († 1752), Nicola Jomelli († 1774), Antonio Sacchini († 1786) und Nicola Piccini (Piccinni [spr. pittsch-], 1728—1800). Unter Astorgas anmutigen, ebenso warm empfundenen als selbständig erfundenen Werken ragt ein 4stimmiges Stabat mater mit Instrumentalbegleitung hervor.[3]) Der Komponist verbrachte die letzte Zeit eines romantisch-bewegten Lebens[4]) in einem Prager Kloster und starb auf einem Schlosse des Fürsten Lobkowitz in Böhmen. Jomelli war, eine Zeit lang Hofkapellmeister in Stuttgart, mit deutscher Musik vertraut geworden, die die seine vertiefte; von ihm stammt ein berühmtes Miserere für 2 Soprane und Orchester. Seine letzten Opern waren „Armida" (1770) und Ifigenia in Aulide (1773) — Sterne, von den lichteren Glucks verdunkelt.[5]) Sacchini [spr. sakkini], ein Schüler Durantes, reicht mit seinen Opern (die bedeutendste „Oedipus auf Kolonos"

[1]) Anstelle des Intermezzo im Drama tritt später das Balletdivertissement. Heute bestehen Intermezzi nur in Form eingelegter Ballete, Zwischenaktsmusiken (ev. bei offener Szene, Mascagni „Cavalleria"). Ohne Rücksicht auf den Sinn des Wortes benennen Schumann, Heller, Brahms u. a. einzelne Klavierstücke „Intermezzo".

[2]) Eine der ältesten der vier im 16. Jahrhundert in Neapel zuerst gegründeten größeren Musikschulen. Conservatorio bedeutet „eine Bewahranstalt", Waisenhaus, wo die begabten Zöglinge Musikunterricht genossen. In Venedig hießen die ältesten Musikschulen Ospidale (Hospital).

[3]) NA. [Rob. Franz] Leuckart-Leipzig.

[4]) Vgl. J. J. Aberts Oper „Astorga".

[5]) NA. von „Fetonte", Dramma per musica [Dr. H. Abert] 1908.

1786), Kirchen- und Kammerwerken schon nahe an die Klassiker heran.[1]
Piccini, der berühmte Rivale Glucks, erweiterte das Finale zu einem aus mehreren Szenen bestehenden Ganzen und bereicherte auch die Form des Duetts. Sein erfolgreichstes Werk war die in drei Wochen geschriebene, 1760 in Rom, dann in ganz Europa aufgeführte komische Oper „La Cecchina".[2] Piccini.

Unter den Textdichtern jener Zeit war Metastasio (* Rom 1698, † Wien 1782) der berühmteste und fruchtbarste. An seine zahlreichen, mehrfach komponierten Werke[3]) knüpfen sich die bedeutendsten Namen der damaligen Opernproduktion Italiens und Deutschlands.

Auf seinem Siegeszuge kam das musikalische Drama zuerst nach Deutschland. Dort wurde die erste Oper durch Heinrich Schütz eingeführt. Es war die von Martin Opitz nach Rinuccini übersetzte und von Schütz komponierte „Daphne", 1627 auf Schloß Hartenfels bei Torgau zur Vermählung der Prinzessin Sophie von Sachsen mit Georg II. von Hessen-Darmstadt aufgeführt. Nur der Text ist erhalten.[4] Schütz.

Die älteste erhaltene deutsche Oper ist „Seelewig", von dem Stadtpfeifer und Organisten der Lorenzkirche zu Nürnberg Sigmund Staden (1605—1655, sein Vater Johann, † 1634, war neben Prätorius, Schütz, Schein u. a. einer der Vorkämpfer des stile nuovo[5]), 1644 in der Sammlung der Harsdörfferschen „Gesprächsspiele" herausgegeben.[6] Das „Seelewig"-Orchester ist besetzt mit: 3 Geigen, 3 Flöten, 3 Schalmeyen und 1 grobem Horn, während den „Grund" (continuo) „eine Theorba durch- und durchführet". Vgl. Straussens „Salome"-Orchester!! Staden.

Die in Deutschland, namentlich zu Wien, Berlin, Dresden und München gegebenen Opern jener Zeit waren sämtlich italienisch[7]. Am Wiener Hofe wurde die neue wälsche Kunst schon seit 1660 — siehe Cesti — unter Leopold I., dem deutschen Kaiser (1658—1705), gar eifrig gepflegt. Der Kaiser selbst komponierte fleißig Kirchensachen, Arien und andere Opernstücke[8], hierin mit seinem Vorgänger Ferdinand III. (1637—1657) wetteifernd, der der italienischen Oper in Wien die erste Heimat geschaffen hatte.[8] Hofoper in Wien.

---

[1]) Vgl. den hochinteressanten Aufsatz „Ueber einen Ausspruch Sacchinis u. üb. d. sog. Effekt i. d. Musik" (auch heute aktuell!) von E. T. A. Hoffmann, Musikal. Schriften [H. vom Ende], Köln 1899.

[2]) Neuausgaben von Peri, Caccini u. a.: „Denkmäler italien. Tonkunst" (d. wichtigst. italien. Musikwerke des 14.—18. Jahrh.) [L. Torchi].

[3]) GA. Padua, 1810—12, 17 Bde.

[4]) Vgl. O. Taubert: ‚Daphne', das erste deutsche Operntextbuch. 1878.

[5]) NA. [Sandberger]: DM. i. Bay. VIII, 1, 1908.

[6]) NA.: Monatshefte für Musikgeschichte XIII.

[7]) Vgl. E. O. Lindner, „Zur Tonkunst". Berlin 1864, Guttentag.

[8]) Eine Auswahl der musikalischen Werke dieser beiden Kaiser sowie Josefs I. edierte G. Adler 1892—93, eine solche Leopolds I. Dr. Max Dietz (* 1857 Wien, dort Univ.Privatdoz. f. Mus. Wissensch.).

Der 30jährige Krieg (1618—48) hatte die deutsche Tonkunst einigermaßen lahm gelegt. Die Sirenenklänge der italienischen Oper schlugen um so leichter alles in ihren Bann; sie nachzuahmen sahen sich nun selbst die talentvollsten deutschen Tonkünstler gezwungen, wollten sie überhaupt beachtet werden. Namentlich die sächsischen Meister machten da ihr Glück. Die namhaftesten deutschen Komponisten italienischer Opern sind der Oesterreicher Fux, der Hamburger Hasse, die Sachsen Graun und Naumann.

Fux. Johann Joseph Fux (aus Steiermark, durch 40 Jahre Kapellmeister zu Wien, † 1741) ist berühmt durch sein mehrfach übersetztes Werk „Gradus ad Parnassum", worin er den älteren Kontrapunkt lehrt.[1] Er schuf außerdem Oratorien, zahlreiche andere kirchliche Werke und 18 Opern. Als ausgezeichneter Kirchenkomponist (seine Missa canonica ist ein kontrapunktisches Prunkstück) wird er auch der „österreichische" oder „steierische Palestrina" genannt.[2] Der hoch-Hasse. gefeierte Johann Adolph Hasse († 1783, Schüler A. Scarlattis, Hofkapellmeister zu Dresden) schrieb über 70 glänzende Opern im neapolitanischen Stile, die Hauptpartien für seine Frau, die berühmte Primadonna[3]) Faustina, geborene Bordoni († 1781). Hasses Oratorium La conversione di S. Agostino ist nach Schering (s. unt. Anm.) der Typus des italienischen Oratoriums des 18. Jahrhunderts, ein Gegenstück zu jenem Händels. Eines seiner schönsten Werke ist ein Miserere für 4 Frauenstimmen und Streichorchester.[4] Carl Graun. Heinrich Graun († 1759 als Kapellmeister zu Berlin unter Friedrich d. Gr.) verfaßte neben vielen Opern das heute noch aufgeführte Passions-Oratorium „Der Tod Jesu". Hasse und Graun wurden von ihren Zeitgenossen höher geschätzt als Sebastian Bach und Händel und beherrschten eine Zeit lang mit ihren Opern allein die Berliner Oper. Das Meisterwerk von Johann Gottlieb Naumann († 1801 als Oberkapellmeister in Dresden) ist die Komposition des „Vater Unser" von Klopstock.[5]

---

[1]) Als neue Bearbeitung desselben ist H. Bellermanns „Kontrapunkt" (Berlin 1862) anzusehen. Unter dem Titel „Gradus a. P." begegnen uns später noch instruktive Klavierwerke (Clementi, Krause).

[2]) B. nebst themat. Werkeverzeichnis von L. v. Köchel, 1872. NA. Kirchen- u. Instrumentalwerke [Habert, Bäuerle, Gloßner u. G. Adler]: DM. i. Oesterr." I 1, II 1, IX 2. S. auch ob. S. 163 Anm. 2.

[3]) Prima donna, primo uomo, noch heute übliche italienische Bezeichnung („erste Dame", „erster Mann") für die jeweils ersten Solisten eines Opernunternehmens, denen seit der Zeit des bel canto die schönsten und schwierigsten Stücke der italien. Oper sozusagen auf den Leib geschrieben wurden.

[4]) NA.: „Musik am sächs. Hofe" [O. Schmid] u. „Denkm. deutsch. Tonk." [Schering].

[5]) Neuausgaben b. Breitkopf & Härtel.

Jenen italienischen Hofopern in Deutschland gegenüber war es Hamburg vorbehalten, eine Heimstätte der deutschen Originaloper zu werden, und zwar von 1678 ab während eines Zeitraumes von 60 Jahren. Die Eröffnung derselben geschah mit dem Singspiel „Adam und Eva" von Joh. Theile († 1724). Hier war es namentlich Reinhard Keiser († 1739), dessen naturwüchsiges, fruchtbares Talent der Oper zu großem Glanze verhalf. „Was er setzte," urteilt Mattheson, „das sang alles auf das anmutigste, gleichsam von sich selbst und fiel so melodisch, reich und leicht ins Gehör, daß man's eher lieben als rühmen mochte." Dem Hamburger Theater-Unternehmen gebrach es aber an sittlichem Ernst, und darum kam es nach kurzer Blüte in Rückgang. Keiser komponierte die in Italien üblichen mythologischen Stoffe; auch populäre der Zeit (zum Teil sehr zotig), z. B. die „Leipziger Messe", der „Hamburger Jahrmarkt", die „Hamburger Schlachtzeit". Im Jahre 1700 errichtete er Winterkonzerte mit einem ausgezeichneten Orchester und berühmten Sängern, wobei neben den geistigen auch für leibliche Genüsse durch luxuriöse Abendessen gesorgt war. Neben Keiser, der für Hamburg 116 Opern schrieb, wirkten noch als Komponisten Mattheson, Telemann und Georg Friedrich Händel (siehe S. 194).[1]

Hamburg.

Keiser.

Johann Mattheson, aus Hamburg, † daselbst 1764, studierte die Rechte, sprach fertig italienisch, französisch und englisch, lernte das Singen und fast alle Orchesterinstrumente spielen. 1697 trat er als Tenorist in Keisers Oper zu Hamburg ein, für die er dann auch komponierte. 1705 Erzieher beim englischen Gesandten, 1706 Legationssekretär, später interimistischer Resident, wurde er 1715 Musikdirektor und Kanonikus am Hamburger Dom, mußte aber wegen eintretender Taubheit das Direktorat abgeben. Er schrieb Opern, Oratorien und Kantaten, eine Passion u. a., namentlich aber theoretische Werke (darunter „Der vollkommene Kapellmeister" und „Musikalische Ehrenpforte"), die zur Erforschung der Zeitgeschichte von großem Werte sind. M., ein eitler, leicht verletzbarer Mann, hätte in einem Duell mit G. F. Händel diesen beinahe ums Leben gebracht.[2] — Georg Philipp Telemann, ein Magdeburger († 1767 zu Hamburg), komponierte mehr handwerks-, beinahe fabriksmäßig eine so erstaunlich große Menge Musik jeglicher Gattung, daß er selbst sich später nicht mehr an alles, was er geschrieben, erinnern konnte. Ein Zeitgenosse Bachs,

Mattheson.

Telemann.

[1]) Vgl. Lindner: Die erste stehende deutsche Oper, 1855; Leichtentritt: R. Keiser in seinen Opern, 1901. Lederer („Keltische Renaissance", 24, und „Maifestspiele i. alt. Bardenland" Neue Mus. Ztg. Nr. 18, 1906) weist auf die „notorische Tatsache, daß der Ursprung insbesondere des deutschen Theaters auf herumziehende englische Komödiantentruppen zurückgeht".

[2]) Vgl. „Joh. Mattheson, ein Förderer der deutschen Tonkunst im Lichte seiner Werke". Von Dr. H. Schmidt. Leipzig, 1898.

war er bei Lebzeiten gefeierter und bekannter als dieser.[1]) Er war der Schwiegersohn Daniel Eberlins, eines trefflichen Geigers und Kontrapunktisten († 1692).

Hiller. Im Anschlusse an diese Bewegung erscheint nicht zuletzt Johann Adam Hiller (geb. 1728 in der Lausitz, † 1804 als Kantor an der Thomasschule und erster Kapellmeister der 1781 gegründeten „Gewandhauskonzerte" [nach dem Gebäude genannt] zu Leipzig), der als Nachahmung der italienischen Opera buffa zu Paris das deutsche „Singspiel" (Operette) schuf und einbürgerte. Seine zahlreichen Stücke, in denen Gesang und gesprochener Dialog wechseln, erfreuten sich großer Beliebtheit; besonders „Die Jagd". Auf dem von Hiller eingeschlagenem Wege begegnen uns später Dittersdorf, Schenk, Weigl und — der Vollender des deutschen Singspiels — Mozart.

Strungk. Stölzel. Bald wurde die deutsche Oper auch in Braunschweig (vgl. Steffani), Leipzig, Prag u. a. Orten heimisch. Für Leipzig komponierte der Braunschweiger Strungk („Alceste" 1693 u. a.), für Prag der 1714 bis 17 dort weilende Gottfr. Heinr. Stölzel, ein gebürtiger Sachse („Venus und Adonis", „Acis und Galathea", „Das durch die Liebe besiegte Glück"; vgl. Absch. 12). Auch Ph. Krieger sei genannt.

Cambert. Auf französischem Boden faßte das musikalische Drama rasch Wurzel, als Mazarin 1645 eine italienische Operntruppe nach Paris berief. Die Oper „Orfeo" des Neapolitaners Luigi Rossi (Musiker des Kardinals Barberini zu Rom) hatte da 1647 besonderen Erfolg[2]) — er regte die Schöpfung autochthoner Werke und schließlich einer Nationaloper (Académie royal de musique, so hieß die Große Oper bis zur Neuzeit) an, die „Abbè" Perrin auf Grund eines königlichen Privilegs mit der ersten wirklichen französischen Oper „Pomone" von Robert Cambert († 1677) eröffnete. Die Komponisten, die der französischen Oper ihre eigentliche Richtung gaben, indem sie im Gegensatze zu den Italienern — die erste neue Reaktion! — das Hauptgewicht auf Text und Deklamation legten, waren Lully, Rameau und Grétry. Die beiden ersten waren die

[1]) Vgl. Telemanns Selbstbiographie in Matthesons „Ehrenpforte".

[2]) Vgl. R. Rolland ([spr. -ang], vorzüglicher Musikhistoriker zu Paris, der den ersten internationalen Kongreß für Musikgeschichte zu Paris 1900 organisierte, geb. 1868): Les musiciens italiens en France sous Mazarin et l'Orfeo de L. Rossi (1901) und Les origines du drama lyrique moderne (1895).

Begründer der französischen großen Oper, der dritte wurde der Vollender der nationalen komischen Oper.

Giovanni Battista Lully [spr. lülli], 1633 zu Florenz geboren, kam mit zwölf Jahren nach Paris und schwang sich vom Küchenjungen der Herzogin von Orleans zum eigentlichen Schöpfer und Alleinherrscher der Pariser Oper empor, nachdem er Perrins Patent an sich gebracht. Seine mit einer Ouverture (s. ob. S. 173) eingeleiteten Opern unterscheiden sich von den gleichzeitigen italienischen dadurch, daß er das Hauptgewicht auf die Deklamation und das dramatische Pathos legte, während die Italiener, insbesondere die neapolitanische Schule, von dem ursprünglichen Prinzipe, dem Peri, Caccini und Monteverde gehuldigt, längst im Interesse der Musik und der Gesangskunst (richtiger der Gesangskünstler) abgewichen waren. Durch streng rhythmische Vertonung des französischen Textes schuf Lully einen echt nationalen Stil. Da er mit genauer Bühnenkenntnis die Energie und Geschicklichkeit verband, das als richtig Erkannte durchzuführen, so kamen seine Opern zu musterhafter Darstellung und errangen sich, durch eingelegte zur Handlung gehörige Charaktertänze (instrumental) noch gewinnend, großen Beifall. Selbst nach seinem Tode (1687) waren sie noch lange tonangebend.[1]

Lully.

Ouverture.

Jean Philippe Rameau (geb. 1683 zu Dijon), reicher begabt als Lully, zeichnete sich bald als Klavierspieler, Organist und Theoretiker aus, in letzter Eigenschaft als Begründer der eigentlichen Harmonielehre, d. i. der „Lehre von der Verwandtschaft der Klänge und ihrer naturgemäßen Verbindung".[2]) Erst 1732, im Alter von 50 Jahren, wandte er sich der Oper zu und schuf bis zu seinem Tode (1764) noch 22 größere Werke. Er verfolgt im ganzen die Richtung Lullys; doch ist seine Rhythmik noch straffer, seine Deklamation und Rhetorik noch ausgeprägter. In melodischer Beziehung neigt er aber mehr der italienischen Richtung zu. Obwohl von den Anhängern Lullys heftig angefeindet, errang er sich dennoch die Anerkennung, der erste dramatische Komponist seiner Zeit zu sein. Durch seine Klavier-

Rameau.

[1]) NA. in: Chefs d'oeuvre classique de l'opéra français, Lpz. B. & H. u. Bd. 14 Publik. d. Gesellsch. f. Mus. Forsch. [Eitner].

[2]) Vgl. S. 122 (über Zarlino, dessen duale Begründung der Harmonie Rameau zuletzt übernahm und ausbaute) u. S. 127; Fètis' kritisch zusammenfassenden Traité de l'harmonie (1844) und Riemann, der („Gesch. d. Musiktheorie", „Vereinfachte Harmonielehre" 1893 u. a.) die Grundgedanken der Genannten neu formuliert. Einen neuen Weg betritt der Brixener Musikschriftsteller Rob. Mayrhofer in seinem Buche „Psychologie d. Klanges u. d. daraus hervorgehende theoretisch-prakt. Harmonielehre", Lpz. 07.

Kompositionen und sein theoretisches Werk „Traité d'harmonie“ 1722 (worin er die große Zahl möglicher Akkorde auf einige wenige Grundformen zurückführt) erwarb er sich nicht zuletzt Verdienste und Ruhm.[1])

Grétry. André Ernest Modeste Grétry (* zu Lüttich 1741, † 1813 zu Montmorency bei Paris) hatte, ohne ein bedeutender Kontrapunktist zu sein, großes Talent für naturwahre Charakterzeichnung. Als echter Franzose war er lebhaft und geistreich in der Deklamation und verband damit eine angenehme und populäre Melodik. Er ist es, der nach Jahn (Mozart II, 208) der in Nachahmung der Opera buffa entstandenen französischen komischen Oper (Opéra bouffon oder comique, s. Pergolesi) „die Vollendung gab, wodurch sie noch heute die echte Repräsentantin des nationalen Charakters der Franzosen auf dem Gebiete der dramatischen Musik ist“. Von seinen 52 Opern[2]), die er von 1765 bis 1803 zur Aufführung brachte, waren besonders beliebt: „Zemiro et Azor“, „Anacreon“, „Die beiden Geizigen“ und „Richard cœur de lion“. (Vgl. S. 103, Anm. 3). Grétrys Erben sind Isouard, Boildieu, Auber, Adam.

Opera comique.

Vorläufer Grétrys waren: der berühmte Philosoph J. J. Rousseau († 1778), der, angeregt durch die ein lebhaftes Für und Wider erregenden Pariser Aufführungen italienischer Intermezzi (Pergolese), zum eifrigsten Wortführer der „Buffonisten“ (Gegenpartei: Antibuffonisten, Anhänger der Nationaloper) und mit seinem erfolgreichen „Dorf-Wahrsager“ der Begründer des französischen Singspiels wurde. (Ueber seinen 1773 erstmalig zu Paris aufgeführten „Pygmalion“ s. unter „Melodrama“); ferner Romoaldo Duni († 1775), der sich der französischen Richtung anschloß (La fille mal gardée), endlich A. Danican-Philidor († 1795) und P. A. Monsigny († 1817) (Le Déserteur).

Rousseau.

Monsigny.

Purcell. Nur kurze Zeit blühte auch in England eine nationale Oper. Ihr Schöpfer war Henry Purcell [spr. pörss-], nächst Dunstable der größte englische Komponist (1658—1695 zu Westminster-London, seit 1680 Organist der Westminster-Abtei). Er schrieb außer seinen epochemachenden Opern (die bedeutendste King Arthur, 1691) unterschiedliche Bühnenmusiken (zu Shakespeare, Dryden, Lees u. a.), Kammer- und Instrumentalsachen (Triosonaten, Sonaten für 2 Violinen, Cello und Continuo, darunter die berühmte

---

[1]) GA. [St. Saëns und Malherbe (Archivar der Großen Oper)], Paris. NA. von „Indes galantes“ [P. Dukas], Paris. Chor a. „Die beiden Geizigen“, Leipzig, Leuckart.

[2]) GA. i. Auftrage d. belg. Regierung [Gevaert, Radoux, Fétis, Wotquenne, Wouters], B. & H. Vgl. als wertvollen Beitrag zu diesem Kapitel M. Dietz, Gesch. d. musikal. Dramas i Frankr. während der Revolution bis z. Direktorium (1787—95), in künstlerischer, sittlicher und politischer Beziehung. 2. A. Lpz.

neunte, die „Goldene Sonate" [1])) und übte namentlich durch seine hochstehenden kirchlichen Werke (Tedeum und Jubilate, Anthems u. a.) starken Einfluß auf Händels Londoner Schaffen.

Mit Purcell starb auch die junge Blüte der englischen Nationaloper ab. Die Italiener bezogen siegreich das Londoner Feld, aus dem sie auch Händel nicht zu schlagen vermochte und auf dem sie sich bis heute behaupten.

Nach Purcell tritt nur noch der Londoner Thomas Arne [spr. árn], † 1778, der Komponist des Rule Britannia, hervor, weniger mit seinen dramatischen, als mit seinen Vokal- und Instrumentalwerken. Er schuf das künstlerisch vollendete „Glee" [spr. glî], d. i. das englische Lied für 3 und mehr Solostimmen a capella.[2])

Am Schlusse des hier betrachteten Zeitraumes taucht ziemlich vereinzelt eine besondere Kunstform auf: das Melodrama. **Melodrama.** Eine vielgescholtene und doch immer wieder namhafte Komponisten seltsam verführerisch lockende Zwittergattung von gesprochenem und gesungenem Drama, mit einer von Musik begleiteten oder unterbrochenen (durchsetzten) Deklamation. Das erste aufsehenerregende Werk dieser Art war „Ariadne auf Naxos" von Georg Benda, dem Mitglied einer weitverzweigten **Benda.** böhmischen Musikerfamilie (geb. 1722 zu Altbenatek i. B., zuerst Kammermusikus in Berlin, 1750 Hofkapellmeister in Gotha, † 1795).

Irrtümlicherweise wird Rousseau als Erfinder des Melodramas **Rousseau** bezeichnet, da in seiner „lyrischen Szene" „Pygmalion" (Lyon 1770) unbegleitete Rede mit musikalisch illustrierten Pantomimen abwechseln. Wie Dr. Edgar Istel[3]) nachweist, beabsichtigte Rousseau ursprünglich nur „eine Verbesserung des obligaten Rezitativs der französischen Oper", eine Steigerung desselben in Momenten der Leidenschaft „mit Hilfe eindrucksvoller Geberdensprache" zu einer Ausdrucksfähigkeit, wie sie selbst Lully und Rameau nicht erreichten. Befangen aber in dem sonderbaren Vorurteil, die französische Sprache eigne sich nicht für den Gesang (!), kam er auf den Gedanken, Worte und ausdrucksvolle Instrumentalmusik einander folgen zu lassen. Rousseaus Ideal sollte von Gluck, der das Vorurteil gegen die französische Sprache besiegte, verwirklicht werden.

Trotz der Aufmerksamkeit, der Bendas Melodramen (der 1781 auch zu Paris aufgeführten „Ariadne" folgten „Medea" u. a.) ihrer Zeit allenthalben begegneten, fand diese Form für ganze Bühnen-

[1]) NA. Augener, London. GA. durch die „Purcell-Gesellschaft".

[2]) 1787—1857 bestand zu London ein Glee-Klub. Vgl. Catch.

[3]) „J. J. Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene ‚Pygmalion'", Leipzig 01, eine wertvolle, auch das Wesen des musikalischen Dramas im 18. Jahrh. beleuchtende Monographie. Vgl. auch Istels „D. Entstehung d. dtschn. Melodrams" Brl., Schuster & Löffler.

werke bis auf die neueste Zeit (Schumann, Liszt, Fibich, Humperdinck) keine nennenswerte Anwendung; wohl aber offenbarte sie, des öfteren mit Bedacht und Maß für einzelne Szenen (wie in Beethovens „Fidelio" [Kerkerszene] und „Egmont"; Marschners „Hans Heiling" u. a.), mitunter auch zur Illustrierung von Balladen usw. herangezogen[1]), bisher stets allen Bedenken zum Trotz eine packende, echt dramatische Wirkung, die beweist, daß in dieser Richtung noch lange nicht das letzte Wort gesprochen ist.[2]) Die Vorwürfe, die gegen jene Kunstrichtung erhoben werden, beziehen sich auf den „Widerspruch zwischen den Sprechtönen und der [begleitenden] Musik" (Riemann), dann auch auf den „unangenehmen Kontrast zwischen dem nüchternen Wortlaut [?] und dem Idealklang des Orchesters" (Istel). Die Frage gehört auf das Gebiet der Musikästhetik; sie zu lösen ist einzig der künstlerische Geschmack berufen.

Instrumentalmusik. Je mehr sich die Instrumentalmusik aus den Banden der früher herrschenden Vokalmusik befreite, je mehr die Instrumente an selbständiger Beweglichkeit und Leistungskraft gewannen, um so günstiger entwickelten sich die meist mehrsätzigen, zyklischen Formen der absoluten Musik. Unter ihnen an erster Stelle die Partie. aus mehreren Tanzstücken gleicher Tonart bestehende Partie (italien. Partita); sie hat ihren Ursprung im einst beliebten zyklischen Vortrage einer Reihe von Tanzweisen durch die Spielleute (Stadtpfeifer). Die Partie veredelt sich in Deutschland Suite. nach und nach zur Suite, um als solche durch J. S. Bach ihre höchste Vollkommenheit zu erlangen. Die Suite ist in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts (6- und mehrstimmig) eine Reihe Tänze in idealer Form; die „Allemande" macht den Anfang, die anderen Tänze sind gleichsam ihr Gefolge (Suite). Hierher gehörten in der Regel die Courante, Sarabande und Gigue. Als Intermezzos wurden zwischen den beiden letzten Stücken zuweilen noch eingeschoben: Gavotten, Menuette, Passepieds, Bourées usw., ja selbst Arien. Die Allemande, im $^4/_4$-Takt, mäßigem Tempo, ist nach Mattheson „das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüts, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergötzet". Die Courante erhält durch den Tripeltakt einen belebteren Charakter. Sie beginnt, wie die Allemande, mit dem Auftakt und drückt nach Mattheson „die Hoffnung" aus. Beide Stücke gehören zusammen, wie die Einleitung zum Allegro der Sonate oder Symphonie. Die Sarabande nimmt in der Suite dieselbe Stellung ein, wie das Adagio in der Sonate. Aus ihrer Bewegung spricht die spanische Grandezza. Sie steht im ungeraden Takte, beginnt mit dem 1. Taktteile und liebt die Betonung und Verlängerung des 2. Taktteiles. Die abschließende Gigue ([spr. schig] Giga, vgl. S. 90)

---

[1]) Vgl. die Parakataloge im griech. Drama S. 32.

[2]) Vgl. Istel, „Studien z. Gesch. d. Melodramas" (I, 1901), W. Kienzl, „Die musikal. Deklamation" (1880), Batka, „Musikal. Streifzüge", 1899.

entspricht dem letzten Sonatensatze und gibt ein frisch bewegtes und heiteres Bild im zwölf-, sechs- und dreiteiligen Takte. (Bei Bach ist sie fast durchgängig fugiert mit Umkehrung des Themas im zweiten Teile.)

In Deutschland bot die Suite Gelegenheit zur Kunst der Variierung, indem man für die einander folgenden Tänze ein Thema beibehielt. Diese „deutsche Variationensuite" kultivierten ihr Schöpfer Peurl (1611), J. H. Schein (s. Abschn. 12) u. a.[1] Neben der Tanzsuite behauptete sich auch eine Partie, die keine Tänze, dafür mehrere zweiteilige Bruchstücke verschiedenen Taktes und Tempos (ähnlich der italienischen Kanzone) aufweist. Peurl. Schein.

Ueber die Bedeutung der schließlich (1720—50) in die Sonate aufgehenden Suitenform sagt Spitta (Seb. Bach, I, pag. 700): „Vergleichen wir die Suiten- und Sonatenform in Hinsicht auf ihren allgemeinen Wert, so scheint eine Bevorzugung der letzteren nicht gerechtfertigt, man wird beide als gleich vollkommen nebeneinander belassen müssen. In der Sonate ist der innere Zusammenhang insofern enger, als durch einen in fremder Tonart stehenden Satz ein Element des Widerspruchs eingemischt wird, von dessen Ausgleichung die ganze Existenz des Kunstwerks abhängt. Mit der Unerbittlichkeit des Kausalnexus drängt diese Form vorwärts; ihr Charakter ist die Bewegung, das Pathos. Die Suite hat nichts Widersprechendes in sich zu überwinden, sie stellt auf dem Boden einer und derselben Tonart eine einträchtige, vernünftig gegliederte Mannigfaltigkeit dar; ihr Charakter ist Ruhe, das Ethos. Die von Bachs Zeiten anwachsende Vorliebe für die Sonate entspricht dem in der deutschen Instrumentalmusik nunmehr stärker hervortretenden Zuge nach subjektivem und leidenschaftlichem Ausdruck, der entschiedeneren Hinneigung zum Poetischen, während in der Suite eine naivere, rein musikalische Kunstanschauung sich äußert. Demgemäß sind die Bestandteile der Sonate von Künstlern erfunden, die der Suite aus der Naturkraft der Nationen herausgeboren. Die Suite ist trotz der Vielheit ihrer Sätze dennoch der Sonate gegenüber das Einfache; sie ist nur ein in vielen Facetten geschliffener Stein, die Sonate ein aus mehreren Steinen bestehender Ring. So konnten die Suitensätze auch niemals eine solche Ausdehnung gewinnen wie die der Sonate; eine Entwickelung, wie sie von hier aus zur Symphonie stattfand, war dort unmöglich."[2])

Nach und nach tritt als Vorspiel (erster Satz) der Suite eine italienische Sinfonia [Scarlatti] oder Sonata (Kanzone), namentlich aber die Form der französischen Ouverture [Lully] auf. 5—8 sätzige Tanzsuiten mit sinfonischem Vorspiel schrieb namentlich Joh. Rosenmüller († 1684 in Wolfenbüttel als Hofkapellmeister); einer der bedeutendsten Instrumentalkomponisten jener Rosenmüller.

[1]) Vgl. H. Riemann, Z. Gesch. der deutschen Suite. IMG. VI, 4, 1905; auch desselben „Handb. d. M. G.", II, 113, über eine erstaunliche ähnlich freie Form der Variierung bereits bei Dunstable! — Ferner Tobias Norlind, Zur Geschichte der Suite. IMG., VII, 2, 1906.

[2]) Vgl. O. Klauwell, Geschichte der Sonate, Lpz., Leuckart.

Zeit, der nach Scheibe[1]) „fast ganz Italien beschämte" und neben Lully gestellt ward. 5stimmige, mit französischer Ouverture beginnende Streich-Orchestersuiten mit Continuo besitzen wir in

Muffat. den „Florilegien" von Georg Muffat aus Schlettstadt, (Schüler Lullys zu Paris, † 1704 als Domkapellmeister zu Passau).[2]) In Italien

Sonata. erhält diese Tanzsuite den Namen Sonata da camera (oder di balleti), zum Unterschiede von der älteren fugierten Sonate (Kanzone), der Sonata da chiesa. Kirchen- und Kammersonate gehen schließlich in einander auf.

Die Formen der späteren Sonate und Symphonie wurden angebahnt, indem man die dreiteilige Form der italienischen Ouverture[3]) für den Konzertvortrag ihren Sätzen nach trennte, diese erweiternd und inhaltlich bereichernd, bis schließlich im 18. Jahrhundert durch Uebernahme noch des Menuetts aus der Suite das Urbild der modernen viersätzigen Sonate bezw. Symphonie dasteht. Deutsche Komponisten bildeten die Ouverture Lullys bald zu so großen Formen aus, daß man mit jenem Namen ganz allgemein mehrsätzige Orchesterwerke bezeichnete. Auch wurde diese Form in ihrem Hauptteil zum Ausgangspunkte der wirklichen Fuge. Die Orchestersuite mit vorangestellter französischer Ouverture dominierte als Konzertmusik bis um 1750, wo auch die italienische Opernsinfonie ihren konzertanten Ausbau findet. Vor Bach und Händel ragen in der zwiefachen Kompositionsart von Orchestersuiten symphonischen Charakters noch hervor auf der einen Seite Fux, Telemann, Fasch, auf der andern J. G. Graun, G. Benda u. a. (Ueber die Umformung dieser älteren, die Fuge wieder ausscheidenden Symphonie in die moderne s. Stamitz.)

Auf dem Wege dieser Entwickelung spielen die nach 1600 auftretenden Meister der Geige eine große Rolle.

Eine kaum übersehbare Reihe hervorragender Künstler machte sich von nun ab die Behandlung dieses seelenvollsten aller Instrumente zur Lebensaufgabe.[4]) Durch ihr Spiel entzückten sie ihre Zeitgenossen; wir finden sie teils an den Höfen der Großen, teils auf weiten Kunstreisen oder an der Spitze von Musikschulen. Fast alle waren zugleich Meister der Komposition und zwar auf den verschiedensten Gebieten; nicht wenige übten dadurch entschiedenen Einfluß auf die gesamte Musikentwickelung und hinterließen im besonderen

---

[1]) Berühmter Musikschriftsteller u. Komponist aus Leipzig, † 1776 als kön. Kapellmeister in Kopenhagen, bekannt durch seine Angriffe auf S. Bach i. d. Zeitschr. „Der kritische Musikus". Er bemerkte vielleicht als Erster den nordischen Ursprung der Polyphonie.

[2]) NA. [Rietsch] DM in Oest. I, 2, u. II, 2; Klav.-Ausz. nebst wertvollen Untersuchungen zur älteren Instrumentalmusik

[3]) Mozarts Ouverture zur „Entführung" zeigt noch diese Form.

[4]) S. Wasielewskis „Die Violine und ihre Meister". Leipzig 1893.

Werke, die Fundamente für die solide Ausbildung im Violinspiel geblieben sind. Mit der Komposition für ihr Instrument aber kamen sie dem monodischen Zuge der Zeit entgegen.

Seit dem Auftreten der Monodie verringerte sich zusehends die Stimmenzahl der schon von Gabrieli (s. ob.) angebahnten Sonatenkomposition mit Basso continuo, bis entsprechend dem Sologesange die Sonate für Soloviolinе mit Baß entsteht. Mit ihr nimmt eine reiche Kammermusik mit Generalbaß ihren Anfang. Die älteste Soloviolinsonate veröffentlichte 1617 Marini aus Brescia. Von den schaffenden Violinvirtuosen, die zur Entwickelung der Sonatenform beitrugen, sind die berühmtesten die Italiener Arcangelo Corelli, † 1713, Giuseppe Torelli, † 1708, und Antonio Vivaldi, † 1743, ferner der deutschböhmische Meister Heinr. J. F. Biber aus Wartenberg, † 1704. (Vgl. hier des näheren Kap. VII und Tartini.) Corelli, dem als hervorragende Förderer der Sonatenkomposition sein Lehrer Giov. Battista Bassani († 1716, DKM. zu Ferrara) und Giov. Battista Vitali (aus Cremona, † 1692 als Vizekapellmeister des Herzogs v. Modena) vorangingen, bildete die mehrsätzige Violinsolosonate aus; epochemachend aber wurde er als Schöpfer des Concerto grosso, d. i. ein Instrumentalkonzert für drei konzertierende Instrumente [di concertino] und verstärktes Orchester [concerto grosso][1]), eine Form, die Torelli, der Schöpfer des Solo-Violinkonzerts, übernahm (vgl. Händel und Karl Stamitz.) Dieses Solokonzert, in dem nicht ein kleines Ensemble, sondern nur ein einziges Instrument dem Orchester rivalisierend gegenübertritt, wurde durch Vivaldi zu dreisätziger Form ausgebaut (vgl. S. 201). In Nachahmung dieser bereits zyklischen Form des Solokonzertes für Violine mit Orchester schufen dann Telemann und S. Bach („Italienisches Konzert") ihr Klavierkonzert, das Muster der modernen Sonatenform. (Vgl. S. 217.)

Violinsonate. Biber. Corelli. Concerto grosso. Torelli. Vivaldi.

Mit dem Uebertragen der mehrsätzigen Kammersonate für Streichinstrumente auf das Klavier — um die Ausbildung des Klavierspiels hatte sich zuerst die französische Familie Couperin (Wende des 17./18. Jahrhunderts) verdient gemacht — begann Johann Kuhnau, † 1722, S. Bachs Vorgänger, der in seinen Sonaten bereits Progammmusik treibt (s. des näheren Kap. VIII); ihm folgte Mattheson. Domenico Scarlatti (Sohn Alessandros, † 1757) schrieb wieder

Klaviersonate. Kuhnau. Dom. Scarlatti.

[1]) Bei den Instrumentalkonzerten unterscheidet man die Prinzipal- d. i. Solo- und die Ripien- d. i. die „vollen" Tutti-Stimmen (der begleitenden, mehrfach besetzten Instrumente [ripiēno, italien., bedeutet „voll", Gegensatz ist „Solo"]). Vgl. Arnold Schering, Gesch. des Instrumentalkonzerts. Leipzig 1905. Hierzu: Denkmäler deutscher Tonkunst. I. [Musikgeschichtl. Kommission unter Leitung d. Wirkl. Geh. Rates Dr. theol. u. phil. Frhrn. v. Liliencron.] Instrumentalkonzerte deutscher Meister (J. G. Pisendel, Hasse, Ph. E. Bach, Stölzel, Graupner, Telemann, Hurlebusch) [Schering]. 1907.

einsätzige Sonaten, die mit jenen Durantes den „freien Stil“ vorbereiten. Interessant sind auch die Klaviersonaten von B. Galuppi aus Venedig († 1785), dem Schöpfer vielaufgeführter origineller komischer Opern. Eine neue Aera für die Sonate beginnt mit Stamitz und Ph. Em. Bach, die diese Form gleich der symphonischen den großen Wiener Klassikern zur endlichen Vollendung übermitteln (s. dort).

Frescobaldi. Scheidt. Pachelbl. Fuge.

Zwischendurch bilden die Meister auf der Orgel, vor allem der Italiener Frescobaldi, † 1644, und der Niederländer Sweelingk, † 1621, dann die mitteldeutschen Organisten Scheidt, † 1645, Froberger, † 1695, und Pachelbel, † 1706 (vgl. über diese Meister des näheren Kap. VI) die Fuge aus, deren Weg vom Kanon über das Ricercar und die mehrstimmigen Sonaten der Italiener und die französische Ouverture bis her führte, um bald in S. Bach (instrumental) und Händel (vokal) seinen Gipfelpunkt zu erreichen.

Andere bedeutende Organisten und Mitschöpfer der jungen, in unseren Tagen wiederbelebten Instrumentalmusik waren Massimiliano Neri (1664 Hoforganist in Köln) und B. Pasquini, † 1710.

Orchestersonate. Konzert- und Kammermusik. Kammerstil.

Neben dem Concerto grosso tritt, gleichfalls als „Konzert“, die ohne irgend ein solistisches Hervortreten gleichmäßig vollstimmig gesetzte Orchestersonate (Konzertsymphonie, s. unt.) auf. Konzert- und Kammermusik werden nun scharf unterschieden. Dem auf das instrumentale Gebiet übertragenen Kirchenkonzert (concerto da chiesa) steht das instrumentale Kammerkonzert (concerto da camera) gegenüber; ihm ist das vokale Kammerkonzert (zuerst 1635 bei G. Arrigōni, Organist der Wiener Hofkapelle) vorangegangen. Auch die Kammersymphonie (sinfonia da camera, meist für 2 Violinen mit Basso continuo) hebt sich ab.[1]) Es entwickelt sich gegenüber dem konzertanten der besondere Kammerstil. Dieser unterscheidet sich namentlich vom Kirchenstil von vornherein als weltlicher, dann aber „vom dramatischen, der seinem Wesen nach die Leidenschaften mit großen, kräftigen Zügen darstellt, auch, dem größeren Zuhörerkreise entsprechend, auf Einfachheit und Verständlichkeit ausgeht, durch eine weit mehr ins Einzelne gehende kunstvolle Ausarbeitung und Durchführung des musikalischen Gedankens. Eine sorgfältige Detailarbeit ist bei ihm um so weniger zu entbehren, als hier die Aufmerksamkeit weder durch äußere Darstellung, wie bei der dramatischen Musik, noch durch religiöse Zeremonien, wie bei der Kirchenmusik, mit in Anspruch genommen wird, sich also durchaus auf das Tonwerk konzentriert; ferner, weil in der Kammermusik jede Stimme nur einen Spieler hat, und sie daher auf die der Orchestermusik zu Gebote stehenden Schallmassen, dynamischen Wirkungen und Farbenschattierungen verzichten muß“ (Langhans).

[1]) Vgl. das ob. S. 168 über die „Kammer“ Gesagte.

Auch die unterschiedlichen Formen des Vokalsatzes mit Instrumentenbegleitung wurden weiter gepflegt und ausgebildet, so neben dem Kirchenkonzert die Solo-(Kammer-)Kantate und das dem kirchlichen verwandte Kammerduett. Von dieser später namentlich durch Händel gepflegten Gattung sagt Mattheson („Kern melodischer Wissenschaft" S. 99), nachdem er den einfachen zweistimmigen Gesang, die sog. französischen Airs à deux besprochen und deren klaren, leichtfaßlichen Tonsatz hervorgehoben, „daß ihnen (d. i. den Kammerduetten) zwar viel von den guten Eigenschaften der ersteren abgehe, durch das fugierte, gekünstelte und in einander geflochtene Wesen; sie erfordern aber einen ganzen Mann, und sind sowohl in der Kammer, als Kirche den gelehrten Ohren eine große Lust, wenn sich fertige, sattelfeste Sänger dazu finden". Als Komponist von Kammerduetten war der von Händel hochgeehrte Abbé Agostino Steffani (1685 als Hofkapellmeister nach Hannover berufen, dann hervorragender Diplomat) berühmt.[1] Er hat, nächst Carissimi, um die Ausbildung des reinen Kammerstils besonderes Verdienst.

Kammerduett.

Steffani.

Eine Sonderstellung behaupten seit etwa 1650 die sog. Trio-Sonaten (Sonata a 3), Kompositionen für 3 konzertierende Instrumente, zumeist 2 Violinen und Baß (Cello) nebst die Baßstimme verdoppelndem und nach der Bezifferung die Harmonie ergänzendem Continuo (Klavier oder Orgel, Theorbe usw.) als viertem, nicht mitgerechneten Instrument.[2] Sie ließen oft mehrfache Besetzung zu — daher auch Orchestersonate, Orchestertrio oder Symphonie [so heißen überhaupt bis um 1750 die mehr als 2stimmigen Sonaten] genannt — und wurden die Vorläufer der modernen Symphonie und des Streichquartetts. In dieser reichen, mit Schluß des 18. Jahrhunderts in die moderne Kammermusik hinüberleitenden Literatur zeigt sich deutlich der Uebergang von der streng feierlichen Schreibweise der klassischen italienischen Violinmeister zum „schönen Stil" des freien Wiener Klassikertums. Die Reihe der hier in Betracht kommenden Meister beginnt Corelli und schließt Joh. Stamitz (Abschn. 15).

Triosonate.

Bedeutende Kammerkomponisten dieser Zeit waren noch: der Edle Tarquinio Merula (1624 am polnischen Hofe organista di chiesa e di camera) mit Werken humoristischen Einschlags, Giov. Maria Bononcini († 1678) und dessen Sohn Giov. Battista (s. Z. berühmt als Opernkomponist, um 1691 Violoncellist der Wiener Hofkapelle), Antonio Veracini (Florenz, Ende des 17. Jahrh.), Legrenzi, Pergolesi, Porpora (besonders glänzend und virtuos), Sacchini, Purcell und Arne, der Gambenvirtuose R. Marais [spr. marä], † 1728, und der Violinist Leclair, † 1764, Telemann[3]), Joh. Gottl. Graun

---

[1]) Auswahl in „DM. i. Bayern", 1906 [Einstein u. Sandberger].

[2]) Später (z. B. bei Telemann) heißen auch Sonaten für 2stimmig gesetztes Klavier und ein weiteres Instrument (Gambe, Geige usw.) „Trio". NA. alter Triosonaten im „Collegium musicum" [Riemann].

[3]) S. die schöne Triosonate Es dur im „Collegium musicum".

(† 1771, Konzertmeister zu Berlin, älterer Bruder des Karl Heinr. G.), Franz Benda († 1786, der älteste der Brüder dieses Namens, vgl. Kap. VII) u. a.[1]) Als besonders typisch für die Eigenart der italienischen Kammermusik ragen die Werke des Veronesers F. Felice dall' Abaco († 1742 zu München als Kammerkonzertmeister) der Form wie dem Ausdrucke nach hervor.[2])

Abaco.

Tonsystem-Uebergang.

Diese Periode der Musikgeschichte ist noch dadurch merkwürdig, daß sich in ihr der Uebergang vom alten Tonsysteme zu unserem heutigen anbahnte und zum Teil vollzog.

Der gregorianische Gesang war, wie wir wissen, auf den 8 resp. 12 Kirchentonarten aufgebaut und bewegte sich rein diatonisch; nur wenn *f* in unmittelbarer Verbindung mit *h* erschien, sang man nicht *b* durum (*h*), sondern *b* molle. Die dorische Tonart kannte also keinen Leitton *cis*, sowie die mixolydische und äolische kein *fis* und *gis*. Als man aber die Harmonie ausbildete, brauchte man jene Leittöne zu befriedigenden Schlüssen und wendete sie, wie bereits erwähnt, in der Harmonie, nicht aber in der Melodie an.

In der zweiten Hälfte des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts fanden diese Halbtöne Eingang in die Melodie; man verließ auch nach und nach die frühere, jeder Tonart eigentümliche Modulationsweise; so entstand freilich ein Schaukelsystem zwischen den alten und neuen Tonarten, wovon noch vereinzelte Spuren in den Werken von Bach und Händel anzutreffen sind. Nach dieser Zeit, namentlich mit Beginn der Periode Haydn und Mozart, wird das alte System vollständig beseitigt. (s. S. 190).

Ob man noch heute, wie einige verlangen, die alten Tonarten bei Kirchenkompositionen anwenden solle, bleibe hier unerörtert; schade nur, daß uns die großartig-schöne phrygische Tonart verloren ging. Jedenfalls müssen die Choräle in den alten Kirchentonarten streng jenem Systeme gemäß bearbeitet werden.

Zwei wichtige Neuerungen geben schließlich der eben betrachteten Epoche ihre Signatur: die folgenreiche Einführung der gleichschwebenden Temperatur für die Tasten-, und die versuchte Regelung des sog. Kammertones d. i. der Normaltonhöhe für die Streich- und Blasinstrumente.

Diese Regelung hängt enge mit der Entwickelung der Kammermusik zusammen. Letztere erforderte alsbald für ihre In-

---

[1]) S. Riemanns „Alte Kammermusik" (4 Bde., Augener) und die weiteren Sammlungen von Corrette, Cartier, Alard, David, G. Jensen (klassische Violinmusik), Torchi, ferner Bd. 3 u. 7 (Corelli, Sonaten) „Denkm. d. Tonk.", Augener.

[2]) Auswahl nebst Biographie [Sandberger] in „DM. i. Bayern" (1900); NA. einer Triosonate [Riemann] bei Augener, 1895.

Kammerton.

strumente eine eigene Normalhöhe, die als sog. Kammerton von jener der Orgeln, nach der der Chor sang, d. i. dem Chorton, unterschieden wurde.

Anfangs war auch die Höhe der Orgelstimmen sehr verschieden und differierte manchmal um eine Quarte. Endlich einigte man sich über eine bestimmte Tonhöhe und nannte sie eben Chorton. Dieser war um $1-1^1/_2$ Ton tiefer als der bei Hoffesten von den Instrumentalisten gebrauchte sog. Kammerton.[1]) Später verwechselte man diese Bezeichnungen und nannte die hohe Stimmung Chorton und die tiefere Kammerton. Praetorius sagt in seiner Organographie: „Es ist aber der Chorton bei den alten anfangs um einen Ton niedriger gewesen als jetzo, welches denn von den alten Orgeln und anderen blasenden Instrumenten noch zu befinden, und nachher von Jahren zu Jahren so weit erhöhet worden, als er jetzt in Italien und England, auch in den fürstlichen Kapellen Deutschlands im Gebrauche ist.“ In J. Adlungs „Musica mechanica organoedi“ (1768)heißt es: „Man stimmt die Orgeln im Chorton, wie man es jetzt nennt, welcher 1 oder $1^1/_2$ Töne höher ist als der Kammerton. Sonst hat man es umgekehrt, und ist Kammerton höher gewesen als Chorton und hat man die Orgel im Kammerton gestimmt, welcher also geheißen, weil man ihn bei der Tafel in Zimmern zur Fröhlichkeit gebraucht, daß man die Vokalisten schonen können. Wie hoch aber unser Chorton sei, ist wegen der Varietät nicht zu melden und wird auch hierin wohl schwerlich eine Einigkeit zu hoffen sein“[2]) (vgl. Kap. VI).

Von weittragendster Bedeutung über die Stimmung der Tasteninstrumente hinaus wurde die Neuregelung ihrer „Temperatur“. Deren Wesen und Wirkung erklärt lichtvoll A. G. Ritter[3]): „Wenn die 12 Quinten, die aus den im Bereiche einer Oktave liegenden 12 chromatischen Tönen, eine sich an die andere anschließend, gebildet werden können, vollkommen rein, d. i. nach dem natürlichen Verhältnisse von 2 : 3 gestimmt werden, so trifft die letzte Quinte nicht genau mit der Oktave des Ausgangstones zusammen, sondern geht um das sog. Komma darüber hinaus. Um die reine Oktave zu gewinnen, mit der aus guten Gründen unsere Tonleiter abgeschlossen wird, muß dieser Ueberschuß durch Erniedrigung anderer Töne beseitigt, es muß „temperiert“ werden. Dies Temperieren geschah bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts so, daß nur einige der Quinten soweit, als

[1]) Er war um einen Ton höher als unser Kammerton. Noch höher war der Kornett-Ton, d. i. die Stimmung der Stadtpfeifer.

[2]) Dem Schwanken machte erst die Aufstellung des Diapason normal durch die Pariser Akademie 1858 (Feststellung des Kammertones für ā auf 870 einfache oder 435 Doppelschwingungen in der Sekunde) ein Ende.

[3]) „Zur Geschichte d. Orgelspiels“, I. Leipzig 1884.

Gleichschwebende Temperatur

zur Herstellung der Oktave nötig war, vertieft, die übrigen aber vollkommen rein gestimmt wurden. Eine derart gestimmte Orgel stand in ungleich schwebender Temperatur. Sie bot einige Tonarten tadellos rein, die übrigen dagegen bis zur Unbrauchbarkeit unrein. Noch vor Abschluß des 17. Jahrhunderts (1691) machte der halberstädtische Organist Andreas Werckmeister ein Temperierverfahren bekannt, wonach der Ueberschuß auf alle Töne verteilt, jede Tonart also etwas unrein wurde. Nach dieser „gleichschwebenden" Temperatur in Tonverhältnissen, deren geringe Trübung das Ohr durchaus nicht empfindet, werden jetzt alle unsere Tasteninstrumente gestimmt. Sie bieten nunmehr dem Spieler das volle, unbegrenzte Reich der Harmonie."

Werckmeister.

Der in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts erfolgende Abschluß des modernen Harmoniesystems[2]) und die nun gewonnene Möglichkeit seiner freien, ungekürzten Benutzung durch den schaffenden Künstler, wie seiner Darstellung auf der Orgel und den andern Tasteninstrumenten, machte dem Schwanken zwischen dem alten und neuen System ein Ende.

Werckmeisters geniale Erfindung — ihm gebührte ein Denkmal! — fand den Beifall der namhaftesten Zeitgenossen; um ihre weitere Einführung machten sich Praetorius, Adlung, Marpurg, Kirnberger, J. S. Bach, Telemann, Mattheson, Sorge, Rameau u. a. verdient. Doch auch an Gegnern fehlte es (natürlich!) selbst hier nicht. Die beste unschätzbarste Anerkennung freilich war — Bachs „Wohltemperiertes Klavier".

Eine reich ausgestreute Saat reifte nun der Ernte entgegen. Sie bedurfte nur der Sonne des Genius. Dieser erschien in der Doppelgestalt Bach-Händel.

---

[2]) Andreas Werckmeister spricht 1698 zuerst von unserem Dur und Moll in: „Die notwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der Bassus continuus oder Generalbaß wohl könne traktiert werden."

12. Die Kirchenmusik während des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts.

Die letzten Venetianer. Deutsche und böhmische Meister. Vorläufertum.

Die Kirchenmusik, die mit Palestrina und seinen Zeitgenossen in Italien und Deutschland einen gewaltigen Höhepunkt erreicht hatte, kam im 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts bereits in Rückgang und zwar in dem Grade, wie die Oper Fortschritte machte. Wohl hielten Meister wie Scarlatti, Durante u. a. bei ihren Kirchenkompositionen am Palestrinastile fest; nach und nach aber verließ man diese Richtung, benutzte zur Begleitung des Gesanges außer der Orgel verschiedene andere Instrumente und führte schließlich alle Neuerungen, die in der Oper durch den Reiz der Neuheit so sehr wirkten, auch bei der Kirchenmusik ein. Mit einem Worte: Wie früher die weltliche Musik Form und vielfach auch den Inhalt von der Kirchenmusik entlehnte, so ging jetzt die Opernmusik in die Kirchenmusik über. Dies war um so natürlicher, als ja die meisten Opernkomponisten auch für die Kirche schrieben. Oft mag jenes unbewußt geschehen sein, oft aber auch bona fide absichtlich. „Da in der Oper," so schloß man, „als dem galantesten Stücke der Poesie, die göttliche Musik ihre Vortrefflichkeit am besten sehen lasse, so wäre doch um so mehr Veranlassung, der direkt zu Gottes Ehre und Verherrlichung bestimmten Kirchenmusik eine ähnliche Vortrefflichkeit angedeihen zu lassen" (Mattheson).

Ob der dramatische Stil, insbesondere die Kantatenform, in der Kirche zulässig sei oder nicht, darüber entspann sich 1726 zwischen Meyer, Doktor der Rechte und Professor der Musik zu Göttingen, der die Frage verneinte, und Mattheson, der sie bejahte, ein heftiger Streit, der wie gewöhnlich in derbe Persönlichkeiten ausartete und auch andere Musiker zur Mitbeteiligung reizte[1]. — Charakteristisch für jene Zeit ist auch die Stellung, die ihr Wortführer, Mattheson dem protestantischen Chorale gegenüber einnimmt. Er schreibt: „Wie sollen wir den Messias rühmen? Choraliter? Mit faulen, kalten, schläfrigen Noten? Nein, herrlich soll es zugehen, das ist,

---

[1]) Derlei Streitigkeiten, bei den Theoretikern des Mittelalters an der Tagesordnung, erscheinen umso abgeschmackter, je persönlicher auch Musiker, die Vertreter der „Harmonie" (!), daran teilnehmen. Ein unerquickliches Kapitel in der Geschichte der Tonkunst, auf deren Fortgang schließlich derlei gegenwärtig leider sehr beliebte Hahnenkämpfe nicht den geringsten Einfluß nehmen. Der schöpferische Genius allein befiehlt.

auf das höchste. Ich will hoffen, es sei figural.“ Und an anderer Stelle: „Oden sind bei heutigem ehrbarem Figuralstil nicht mehr de tempore.... Oden sind bei mir gar nicht musikalisch, Kirchenlieder, insoweit sie von der Gemeinde gesungen werden, noch viel weniger.“

Dennoch huldigt eine ansehnliche Reihe bedeutender Musiker dem edlen Kirchenstile auch während dieser Zeit. Vor allem leuchtet uns ein herrliches Dreigestirn am venetianischen Himmel entgegen: Lotti, Caldara und Marcello, die letzten Meister der Schule von Venedig.

Lotti. Antonio Lotti († 1740 als Kapellmeister an St. Markus zu Venedig, ein Schüler Legrenzis) ist berühmt durch sein 6- und 8stimmiges „Crucifixus“. Diesem steht ein 16stimmiges „Crucifixus“ von Antonio Caldara. Caldara († 1736 als Kapellmeister zu Wien)[1]) ebenbürtig zur Seite. Als Psalmenkomponist schuf sich ein vornehmer Dilettant; der venetianische Nobile Benedetto Marcello (nebenbei ein origineller Denker und Dichter † 1739) einen glänzenden Namen. Bei der Komposition seiner 50 Psalmen Davids verwendete er in interessanter Weise hebräische Tempelgesänge, die ihm spanische und deutsche Juden mitgeteilt.[2])

Aus der römischen Schule ragt Ottavio Pitoni († 1743 als Kapellmeister an der Peterskirche zu Rom) hervor. Sein 16stimmiges Dixit für 4 Chöre singt man karwöchentlich in der Peterskirche. Nicht als letzter zählt hier Padre Giambattista Martini aus Bologna († daselbst 1784, bekannt durch sein Freundschaftsverhältnis zu Mozart), der größte Musikgelehrte seiner Zeit; er steht unter den ersten, die eine auf gründlichsten Quellenstudien fußende Geschichte der Musik verfaßten („Storia della musica“, 3 Bde., 1757—81).[3])

In Deutschland wirkten: der Sachse Joh Hermann Schein (einer der drei mitteldeutschen einsilbigen Meisternamen von Ruf: Schütz, Schein, Scheidt)[4]), als Kantor der Thomasschule zu Leipzig ein würdiger Vorgänger Bachs († 1630, vgl. Kap. X), Rosenmüller (s. S. 183) und Heinrich Albert († 1651, Organist zu Königsberg), Neffe und Schüler von Heinrich Schütz, Dichter und Komponist geistlicher Lieder. Wir begegnen ihm noch im Kreise des Liedes.

Besonders Böhmen, wo Adel und Jesuiten die geistliche Tonkunst fördern, stellt hier seine Meister: den von Bach geschätzten, mitunter nationale Töne anschlagenden Johann Dismas Zelenka, einen Freund von Fux und Lotti († 1745 als Mitglied

Marginalien: Caldara. — Marcello — Martini. — Schein — Albert — Zelenka.

[1]) NA. Kirchenwerke [Dr. Eusebius Mandyczewski, * Czernowitz 1857, Musikgelehrter in Wien]: DM. i. Oesterr. XIII, 1, 1906.

[2]) Vgl. S. 163, Anm. 2.

[3]) Von den hier angeführten Komponisten findet man zahlreiche Werke in „Musica divina“ und ähnlichen Sammelwerken. Den deutschen Komponisten begegnen wir häufig in protestantischen Choralbüchern.

[4]) GA. [Dr. A. Prüfer], I. Venuskränzlein u. Banchetto Musicale. II. Musica boscareccia oder Waldliederlein und weltliche Gelegenheits-Kompositionen Lpz. B. & H.

der Hofkapelle zu Dresden) und namentlich Andreas Hammerschmidt, geb. 1612 zu Brüx (Deutsch-Böhmen), † als Organist zu Zittau 1675. Er schrieb u. a. „Gespräche (Dialogi) zwischen Gott und einer gläubigen Seele.“ In diesem Werke[1]), bei welchem die Bibelsprüche so einander gegenübergestellt sind, daß sie Gespräche bilden, wurzeln zum Teil bereits das Oratorium Händels und die Passion J. S. Bachs. Hammerschmidt.

Eine bedeutende Erscheinung ist auch der deutsch-böhmische Meister Franz Johann Habermann aus Königswart (1706—83), der in jungen Jahren in Spanien, Frankreich und Italien zu Ehren und Ansehen kam und hochbetagt an der Egerer Dekanalkirche wirkte. In Prag schrieb er viele geistliche Opern, Oratorien und Messen, aus denen ganze Tongedankenreihen in Händels Werke übergingen. Habermann.

In und für Prag schuf endlich der uns schon bekannte sächsische Meister G. H. Stölzel († 1749, s. S. 178), dessen „überaus klare, gemütliche und kunstreiche Fugengesänge“ sehr gerühmt wurden auch oratorische und andere geistliche Werke. Stölzel.

Es wäre durchaus irrig, anzunehmen, daß epochemachende Künstler gleichsam riesengroß aus der Erde hervorwachsen. Vielmehr verhält es sich so, daß diese gottbegnadeten Genies das durch den Bienenfleiß talentvoller Vorgänger erworbene Wissen und Können in sich aufnehmen, verarbeiten, geistig verklären und durch kühne Wagnisse weiterführen. Die Entwickelung der Kunst erfolgt stufenweise; jede Generation tritt das Erbe der vorangegangenen an, erhält dadurch einen weiteren Gesichtskreis und glaubt den Gipfel der Kunst erreicht zu haben. Nun aber erstehen Mitte des 18. Jahrhunderts zwei Titanen, um das bis jetzt aufgehäufte Material zu Kunstwerken zu verarbeiten, die noch lange Zeit nicht allein für die oratorische Komposition maßgebend sein werden. Und der Tag ist nicht fern, da Oper, Quartett und Symphonie ihre Vollender beziehungsweise ihre Schöpfer finden.[2])

[1]) NA. [Dr. A. W. Schmidt]: DM. i. Oesterr. VIII, 1.

[2]) S. zu den beiden letzten Abschnitten die Sammlung „Bel canto“ Arien, Cantaten u. Canzonen a. d. 18. Jahrh. mit Klav. Begl. [A. Fuchs] Coll. Litolff.

13. Die Altklassiker Händel und Bach. Oratorium und Passion in ihrer Vollendung.

Händels Oratorienmusik. Vorbild und Plagiat. Bach als Urquell der Musik. Des Meisters Söhne. Die Bearbeitungsfrage. Nochmals das Vorgängertum. Die Meisterschulen Böhmens. Ein Wiegenland der Musik.

Jene beiden großen Künstler, meist immer zusammen genannt, haben einander nie gesehen, sie, die im selben Jahre und Lande geboren, ja sogar einst in derselben Stadt geweilt. Geistesrichtung und Lebensschicksale der Beiden waren ganz verschieden. Händels Geist, geschult durch die Kenntnis und den Einfluß dreier Nationen, war hauptsächlich auf das Dramatische, auf das Leben mit und in der großen Welt gerichtet. Bach hingegen, der sein Vaterland nie verließ, war ein Deutscher durch und durch, mag er auch in seinen Klavierkompositionen zuweilen französischen Vorbildern folgen. Er, der schlichte, fromme Mann, fühlte sich am wohlsten, wenn er sich in seinem Zimmer oder auf seiner Orgel in die Mysterien der Kunst versenken konnte. Händel ist vorzugsweise Vokal-, Bach Instrumental-Komponist. In beiden aber verehren wir echte deutsche Künstler höchsten Ranges.

Händel 1685—1759. Georg Friedrich Händel, * 23. Februar 1685 zu Halle a. d. S. als der Sohn eines Wundarztes, sollte eigentlich Rechtsgelehrter werden; jede musikalische Uebung war ihm anfangs verboten. Allein die später dem Meister eigene Energie verriet sich bereits. Der Knabe weiß sich ein Klavichord zu verschaffen, auf dem er des Nachts in einer Dachkammer übt. Später gestattet der Vater den Musikunterricht seines Sohnes bei dem tüchtigen, auch in der Komposition wohlbewanderten Organisten Fried. Wilh. Zachau (Zachow, † 1712)[1]), während der Knabe gleichzeitig die lateinische Schule besucht. 1702 bezieht H. die Universität Halle zum Studium der Rechte und wird gleichzeitig als Schloß- und Domorganist angestellt. Im folgenden Jahre faßt er den Entschluß, sich ganz der Musik zu widmen und tritt zu Hamburg als zweiter Geiger in die Kapelle des in voller Blüte stehenden ersten deutschen Opern-Theaters unter Reinhard Keiser (s. S. 177) ein. Bald erhält er den Platz am Klavier, und schon 1705 führt er seine erste Oper „Almira“ mit Beifall auf, der kurz darauf die Oper „Nero“ folgt. Zur weiteren Ausbildung weilt er von Ende 1706 bis 1710 in Italien, insbesondere zu Florenz, Venedig, Rom und Neapel, wo er mit Lotti, Corelli, den beiden Scarlatti und in den gebildeten vornehmen Kreisen verkehrt. Zahlreiche drama-

[1]) GA. [Dr. Seiffert] 2 Bde. Leipzig.

tische Werke sind die Frucht seines Aufenthaltes. In Venedig lernt er auch den berühmten Abbé Steffani (s. S. 186) kennen, der ihn zu seinem Nachfolger in der Kapelle zu Hannover empfiehlt. Der Kurfürst ernennt H. zu seinem Kapellmeister, erteilt ihm aber auch zugleich Urlaub zu einer Reise nach London, wo eben die italienische Oper blühte (vgl. S. 180). Dort eintreffend, findet H. im Spätherbst 1710 eine glänzende Aufnahme u. schreibt in 14 Tagen die mit großem Erfolg im Febr. 1711 aufgeführte Oper „Rinaldo". Berühmt ist die viel gesungene Alt-Arie daraus: „Lascia ch'io pianga"[1]). Zwar geht er nach Ablauf seines Urlaubs wieder nach Hannover zurück, weilt aber aufs neue (1712—16) in England, dessen Urmusik ihn begeistert.[2]) Mit dem zur Friedensfeier komponierten „Utrechter Tedeum" (1713) gewinnt er, „ein neuer Purcell", aller Sympathien. 1714 komponiert er anläßlich der Krönung Georgs I. zur glänzenden Themsefahrt die vielgenannte „Wassermusik". 1717 siedelt er ganz über und tritt zunächst bis 1720 in die

London.



[1]) Diese größtenteils aus Stücken der „Almira" bestehende Oper hat Kapellm. J. N. Fuchs 1878 für eine Neuinszenierung bearbeitet und mit Beifall in Wien aufgeführt.

[2]) Vgl. S. 106, Anm. 1.

Dienste des Herzogs von Chandos. Auf dessen Schloß Cannons schreibt er seine berühmten 12 Anthems (vgl. S. 150) und das Oratorium „Esther“.

Anthems.

Mittlerweile war der Adel zusammen getreten, um durch Subskription eine Opernakademie zu gründen, an deren Spitze H. gestellt wurde. Für dieses Unternehmen, bei dem die vorzüglichsten Sänger Italiens mitwirkten, schreibt er eine Reihe italienischer Opern. Infolge eines Streites zwischen H. und dem Sänger Senesino wird 1728 eine zweite Opernakademie gegründet, für die der Adel aus Opposition gegen den Hof leidenschaftlich Partei nimmt. Daraus erwachsen für H. große Mißstände. Er verliert in dem Kampfe sein ganzes Vermögen, auch seine Gesundheit wird stark angegriffen, so daß er Heilung in den Bädern von Aachen suchen muß.

Opern.

Oratorien.

Diese Katastrophe bestimmt ihn, sich ganz dem Oratorium zu widmen, zu welcher Kunstgattung sein Genie besonders neigte. Seine Hauptwerke, durch die er Form und Art des Oratoriums endgiltig feststellte, sind: „Israel in Aegypten“ (1738), „Messias“ (1741, in 24 Tagen geschrieben!), „Samson“ (1742), „Josua“ (1747), „Judas Makkabäus“ (1747),. Außerdem schrieb er, der Gattung neben religiösen auch weltliche Stoffe zuführend, „Deborah“ (das erste wirklich bedeutende Chor-Oratorium), „Athalia“, „Saul“, „Das Alexanderfest“ (auch „Timotheus“, „Die Macht der Tonkunst“, „Die große Cäcilienode“ [1]) genannt) — diese 4 Werke, wie auch „Israel in Egypten“, sind noch in der Zeit der Opern-Akademie geschaffen; ferner „Joseph“, „Jephta“, „Herakles“, „Belsazar“, „Susanna“, „Salomon“, „L' Allegro, il Pensieroso ed il Moderato“, das schon erwähnte Utiechter und das Dettinger „Te Deum“, das „Jubilate“ (100. Psalm), Kammerduette (nach Steffanis Art) usw. Als Instrumentalkomponist schuf H. viele Violin- (oder Flöten-) Sonaten, mit Generalbaß, Triosonaten, Concerti grossi (sog. Oboenkonzerte, hier an Corelli und Torelli anknüpfend, s. S. 185), Konzerte für Orgel, für Streichinstrumente, schließlich Klavier- und Orgel-Suiten, -Phantasien und Fugen. Anfangs wurden seine Leistungen auch auf dem Gebiete des Oratoriums nicht gehörig gewürdigt. So erzählt man, daß bei der zweiten Aufführung des Messias nur der König und seine Umgebung zugegen waren, was H. zu der Aeusserung: „desto besser wird es klingen“ veranlaßte. Wie anders jetzt! Heute beherrscht H. die musikalische Welt, und insbesondere England läßt ihm die größte Verehrung und seinen Werken die großartigsten Aufführungen zu teil werden.[2]) Sein letztes oratorisches Werk „Jephta“ komponierte

Instrumentalwerke.

[1]) Unter dieser Bezeichnung schrieben noch andere bedeutende Komponisten (Purcell, Clark) besondere Kirchenmusiken zur Gedächtnisfeier der Schutzheiligen der (Kirchen-)Musik (22. Nov.).

[2]) So wurden z. B. 1859 zur Feier seines 100jährigen Todestages an drei Tagen hintereinander der „Messias“, „Israel in Aegypten“ und

er 1751 als ein schon fast ganz Erblindeter, acht Jahre vor seinem am 13. April 1759 erfolgten Tode. Er ruht in der Westminsterabtei unter den Großen der Nation. Die Vaterstadt Halle errichtete ihm 1859 ein prächtiges Standbild (von Heidel).

H.s Hauptwerk ist der „Messias". Es zerfällt in drei Teile. Der erste behandelt die Geburt des Herrn und sein Wirken auf Erden; der zweite schildert seine Leiden, seine Auferstehung und die Ausbreitung seiner Lehre; der dritte endlich redet von den letzten Dingen. Die großartige Musik ist populär im besten Sinne des Wortes. Wer kennt nicht den Schlußchor des zweiten Teils: das berühmte Halleluja — freilich just nicht das größte, beste Stück des Ganzen! Messias.

H.s Oratorien-Musik konnte sich, losgelöst von den Einschränkungen, die ihm sonst die szenische Darstellung auferlegte, mehr vertiefen und ausbreiten. Den Schwerpunkt verlegte H. in die Chöre, die großartig entworfen und zahlreich vorhanden sind. „Im Chore liegt", wie A. von Dommer sagt[1], „ähnlich wie im Chore der griechischen Tragödie, die Summe der sittlichen und religiösen Ideen des Werkes; er ist der Boden, auf welchem die einzelnen Personen sich bewegen . . . Im Oratorienchore ist die hohe Bedeutung des griechischen Chores weit mehr zur Wirklichkeit geworden, als es im Opernchore je geschehen mag." Händels Chöre sind ebenso glanzvoll und wirksam, wie charakteristisch und dramatisch belebt; ihre Motive scheinen wie aus Stein gemeißelt, so entschieden ausgeprägt und die Situation bezeichnend sind sie. Die Arien dagegen, in denen er dem virtuosen Gesange, also dem Zeitgeschmacke, Konzessionen machte, sind zum Teil veraltet.

Unter den Meistern, die H. zum Vorbilde dienten, steht A. Scarlatti, dessen Opern er nicht minder eifrig studierte, wie die Kirchen- und Kammerwerke, obenan. Was viele andere „Muster" betrifft, ergeben allerdings neuere und neueste Forschungen die befremdende Tatsache, daß H. oft ganze Werkteile aus fremden Partituren in die eigenen skruppellos hinübernahm (vgl. oben S. 192 Habermann und unt. das Supplement der GA.)[2]; was vielleicht auch die verblüffende Raschheit seines Schaffens erklärt. Indessen — just bei H.s berühm- Vorbilder. Plagiate.

das Dettinger „Te Deum" im Krystallpalaste zu London vor 26000 Zuhörern aufgeführt; 2700 Sänger, 242 Violinen, 120 Violoncells und Bässe, 100 Blasinstrumente und eine Riesenorgel, deren Bälge mit Dampf getrieben wurden, waren aufgeboten. Die Kosten beliefen sich auf 18000 Pfd. Sterl.; der Reinertrag ergab dieselbe Summe. — Die „Neue Händel-Gesellschaft" in London bezweckt die Aufführung der Oratorien H.s in Chrysanders Bearbeitung (s. u.). In Boston besteht größtes amerikanisches Konzertunternehmen (für Oratorienkonzerte und Musikfeste) seit 1815 die „Händel- und Haydngesellschaft".

[1]) Vgl. Kochs musik. Lexikon, bearbeitet von Dommer.

[2]) GA.: [Fr. Chrysander] bisher 97 Bde. Instr.-Mus. 2, 21, 27, 28, 30, 47, 48. Kamm.-Mus. f. Ges. Nr. 32, 50, 51, 52a, 52b. Kirch.-

testen Werken sind derlei Plagiate nicht nachgewiesen; wir können also getrost das Wort Mozarts gegenüber Kozeluch über Haydn variieren: Und wenn man alle Muffat, Keiser und Habermann zusammenschmilzt, wird noch lange kein Händel daraus ...[1])

In der Reihe der Leipziger Thomaskantoren begegnet uns einer, der „als Philologe und Musiker weit berühmt und angesehen" war: Sebastian Knüpfer aus Asch i. Böhmen († 1676), Sohn und Schüler eines dortigen trefflichen Kantors und Organisten. „Ein Musiker", so heißt es in der Leichenrede über ihn[2]), „wie ihn Leipzig vorher nicht gesehen hat und vermutlich nicht wieder sehen wird". Nun — es sollte bald noch ein weit größerer Sebastian kommen, einer aus der thüringischen Familie Bach, dieses einzig dastehenden musikalischen Riesenstammbaumes aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Am Fuße der Wartburg erhebt sich das 1884 in Erz gegossene Denkmal von

---

Mus. Nr. 11, 14, 25, 31, 34 bis inkl. 38. Opern Nr. 55 bis inkl. 94. Oratorien Nr. 1, 3 bis inkl. 10, 12, 13, 15 bis inkl. 20, 22, 23, 24, 26, 29, 33, 39 bis inkl. 46b, 53, 54, 97 (Autogr. Nachb. v. „Jephta"), 98 (Autogr. Nachb. v. „Messias"). Supplement (Werke, von Händel benutzt) I. Magnificat v. Erba. II. Tedeum v. Urio. III. Serenata v. Stradella. IV. Duette v. Clari. V. Muffat. VI. Octavia (Op. v. Keiser).

NA.: [Rob. Franz, vgl. unt.] Jubilate, L'Allegro (F. E. C. Leuckart-Leipzig), Messias, Arien a. Opern u. Kammerduetten, Anthologie a. Opern u. Oratorien, Kammerduett „Che vai pensando", sämtlich mit ausgeführtem Akkompagnement (Kistner-Leipzig). — [Seiffert] Concerti grossi. [Stradal] 3 Streichorchester-Konzerte, Schuberth.

B.: Friedr. Chrysander, Leipzig 1858—67. Die 2. Hälfte des 3. (Schluß-) Bandes steht aus. Schrader, Leipzig, Reclam *. F. Volbach. Berlin, „Harmonie" 1898 (ill.). V. Schölcher, „The life of Handel". 1. Bd. 1857. Leipzig. L.: Förstemann, „G. F. Händels Stammbaum". 1844. G. G. Gervinus, „Händel und Shakespeare". Leipzig 1868. — D. s. S. 197.

[1]) Der Engländer Sedley Taylor stellt in: The Indebtedness of Händel to Works of other Composers (Cambridge University Press, 1907) die Originale mit Händels Plagiaten zusammen. Daß schon zu Händels Zeit literarischer Diebstahl als unehrenhaft galt, beweist die Affäre des damals hochberühmten Opernkomponisten und Londoner Rivalen Händels, Giovanni Battista Buononcini, der London schimpflich verlassen mußte, als man erfuhr, daß er ein Lottisches Madrigal für sein Werk ausgegeben hatte! Vgl. auch Vetter Th.: „J. J. Heidegger, ein Mitarbeiter Händels" Fäsi u. Beer, Zürich.

[2]) S. Monatshefte f. Musikgesch. [Rob. Eitner], 1901, S. 205 ff. „Zwei Funeralprogramme auf die Thomaskantoren Seb. Knüpfer u. Joh. Schelle". Von Bernh. Friedr. Richter. „Dem einstigen löbl. Gebrauche der Leipz. Universität, zu den Begräbnissen ihrer Bürger durch ein Programm einzuladen, verdanken wir ausführliche und authent. Nachrichten über eine Anzahl Leipziger Musiker. Die Kantoren u. Organisten Leipzigs im 17.—18. Jahrh. waren akademisch gebildete Leute; sie blieben mit der Universität als cives academici zeitlebens verbunden."

Johann Sebastian Bach, * 21. März 1685 zu Eisenach als Sohn des Hof- und Stadtmusikus Johann Ambrosius Bach. Schon im 10. Jahre verwaist, ward er von seinem älteren Bruder Johann Christoph zu Ohrdruff († 1703), einem Schüler Pachelbels, angenommen und in der Musik unterrichtet. Außerdem besuchte er das Lyceum. So groß war sein Lerneifer, daß er sich Klavier- und Orgelstücke von Froberger, Kerll und Pachelbel, die ihm sein Bruder der zu großen Schwierigkeit wegen versagte, heimlich in mondhellen Nächten abschrieb. Ostern 1700 tritt Sebastian als Mettenschüler in den Chor der Michaelis-Schule zu Lüneburg ein. Eine reiche Bibliothek, viel praktische Uebung und Selbststudium, verbunden mit dem jedem Genie innewohnenden Triebe zur Fortbildung, heben ihn von Stufe zu Stufe. Von günstigem Einflusse waren auch der Organist Georg Böhm zu Lüneburg und der Orgelmeister Johann Adam Reinken zu Hamburg, wohin Sebastian Fußwanderungen unternahm. 1703 finden wir ihn als Hofmusikus (Violinist) des Herzogs Ernst zu Weimar, in der Privatkapelle des Prinzen Johann Ernst von Sachsen und im selben Jahre noch als Organist in Arnstadt. Wie groß ist auch hier sein Lerneifer! 1705 bis 06 wandert er zu Fuß nach Lübeck, um die berühmten „Abendmusiken" eines Dietrich Buxtehude (vgl. Kap. VI) zu hören, und verweilt dort ein Vierteljahr, um von dem greisen Orgelmeister zu lernen. Solche Züge sind leuchtende Beispiele dafür, daß selbst bei genialer Begabung nur fortgesetztes eifriges Studium etwas Tüchtiges erzielt. 1707 wirkt Bach als Organist zu Mühlhausen in Thüringen, 1708—1717 als Hoforganist zu Weimar. Von hier aus besucht er

J. S. Bach 1685—1750.

Buxtehude.



1717 Dresden und fordert den dort weilenden französischen Klavier- und Orgelspieler Louis Marchand zu einem musikalischen Wettkampfe auf. Marchand (1669—1732), keineswegs der Charlatan, als welcher er zuweilen dargestellt wird, sondern der berühmteste Organist des damaligen Frankreich, und selbst von Bach hochgeehrt, entfloh jedoch. Bach spielt nun allein und zur Ehre der deutschen Kunst in großartigster, alles begeisternder Weise. Von Dresden ging er nach Weimar zurück, von dort aber noch in demselben Jahre als Kapellmeister und Kammermusikdirektor des Fürsten Leopold von Anhalt nach Köthen. 1723 kam er nach Leipzig, wo er bis zum 28. Juli 1750, dem Tage seines Todes, als Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule wirkte.

Es war ein ziemlich einförmiges Leben, nur allein der Kunst gewidmet. Ein Lichtblick in seinem einsamen Dasein war es, als B. 1747 von Friedrich d. Gr.[1]) nach Berlin eingeladen und dort mit Ehren überhäuft wurde. Der König führte ihn zu seinen Silbermannschen Flügeln, auf denen der Meister über ein gegebenes Thema frei präludieren mußte. Nach einer sechsstimmigen Fuge rief der nicht leicht zum Enthusiasmus geneigte Monarch: „Nur ein Bach, nur ein Bach!“ Aus Dankbarkeit übersandte B. später dem Könige die Komposition: „Musikalisches Opfer, Sr. Majestät gewidmet,“ worin das von diesem gegebene Thema in zwölf Sätzen dargestellt wird. — Wie Händel, so erblindete (infolge der Versuche seine Werke selbst zu stechen) auch Bach, ohne aufzuhören zu schaffen.

B. war ungemein fruchtbar. Zu dem Kostbarsten, was er geschaffen, gehören: An Vokalwerken die Matthäus-Passion,[2]) ein Riesenwerk von überwältigender Wirkung, die Johannis-Passion, die Kirchenkantaten, die eine Vollendung der durch Buxtehude, A. Gabrieli und Viadana fortentwickelten Form (s. S. 121, 165) bedeuten und deren er fünf Jahrgänge für alle Sonn- und Festtage schrieb (sie gingen zum Teil verloren), die Hohe Messe in *H* moll — das non plus ultra kontrapunktischer Kunst und gedanklicher Größe! — und das 5stimmige Magnificat, ferner das Weihnachts-, Ostern- und Himmelfahrts-Oratorium. Als Vorläufer Bachs auf oratorischem Gebiete lernten wir Schütz und Hammerschmidt schon kennen; als weiteres Bindeglied treten hier noch die Passionsmusiken des deutschen

Vokalmusik.

[1]) Vgl. Thouret: Friedr. d. Gr. Verhältnis zur Musik, 1895. A. der Kompositionen des Königs, der bekanntlich auch ein eifriger Flötenspieler war, bei Breitkopf & Härtel [Spitta].

[2]) J. Th. Mosewius, Bachs Matthäus-Passion, musikalisch-ästhetisch dargestellt. Berlin 1852.

Kirchenkomponisten Johann Sebastiani († 1683), und des Kantors Bartholomäus Gesius († 1613 zu Frankfurt a. O.) hervor.

An Klavier- und Orgelwerken: Die englischen und französischen Suiten (s. S. 182), 6 Partiten, vor allem aber das bedeutendste Klavierwerk Sebastian Bachs, „Das wohltemperierte Klavier", 48 Präludien und Fugen, je 2 in jeder Dur- und Moll-Tonart.[1]) Es ist die Bibel des Musikers. Der Titel besagt, daß diese in allen Tonarten auftretenden Tonstücke auf einem gleichschwebend temperierten Klaviere (vgl. S. 189) ausgeführt werden sollten; ferner: die Kunst der Fuge (15 Fugen und 4 Kanons über dasselbe Thema), Inventionen (Symphonien), die Goldbergschen Variationen, die großartige „Chromatische Phantasie mit Fuge", zahlreiche Konzerte (s. S. 185), Fugen, Sonaten, Choralfigurationen, Toccaten, die berühmte Passacaglia in *C*moll usw.[2]) Instrumentalmusik. Wohltemp. Klavier.

Bach vollendete die durch Sweelingck (s. Kap. VI.) geschaffene Form der Orgelfuge: sie baut sich auf einem Hauptthema auf, zu dem nach und nach mehrere Gegenthemen hinzutreten, um nach immer innigerer Verflechtung zum Höhepunkt und Abschluß zu gelangen (vgl. Kap. VI). Gewissen jüngsten Versuchen gegenüber, die Bachsche Fuge als „einfaches" Rechenexempel zu erklären, sei hier bemerkt: wenn irgend ein findiger Kopf jene Fugen noch so schön und verblüffend in mathematische Formeln aufzulösen vermöchte, nach denen jeder Konservatorist dergleichen zu Dutzenden würde aus dem Aermel schütteln können — es würden doch keine Bach-Fugen daraus: der Geist allein bildet und erfüllt die Form. Fuge.

Für die Violine allein: 3 Partien und 3 Sonaten, Werke, die ihresgleichen nicht haben; allein die große Chaconne aus der *D*moll-Partie gibt einen Begriff von Bachs immensem Können. Von ihm stammen auch die ersten Violinsonaten mit ausgearbeitetem Klavierpart, ferner Arrangemements Vivaldischer Violinkonzerte. Nicht zu übersehen und genußreichem Studien dringend zu empfehlen sind Bachs herrliche Choräle — „denn sie enthalten das ganze musikalische Evangelium" sagt Rob. Franz. (Vgl. auch S. 153 Anm. 3.)

[1]) Akad. NA. [Germer] Coll. Litolff; A. [d'Albert] Cotta. — Karl Debrois van Bruyck, „Technische u. ästhetische Analysen d. wohltemp Klaviers". Leipzig 1889. S. Jadassohn, Erläuterungen zu ausgewählten Fugen aus Bachs wohltemp. Klavier. Leipzig, Leuckart.

[2]) Akadem. NA. ausgew. Klavierwerke [Germer]. Coll. Litolff.

Seine charakteristische Eigentümlichkeit bei den Vokalkompositionen besteht darin, daß er jeder Stimme einen selbständigen Gesang gibt und dabei mit einer genialen Kühnheit verfährt, die bis zu den äußersten Grenzen führt und vor ihm von keinem gewagt wurde. „Der Meister der Orgel" sagt C. v. Winterfeld, „waltete bei unserem Sebastian vor über dem Meister des Gesanges. Die einzelnen Stimmen seiner Gesangwerke sind Gesang; freilich nicht ein solcher, dessen auch eine halbgebildete Kehle mächtig werden könnte. Sie erfordern vollkommen, allseitig ausgebildete Sänger, damit ihnen Gerechtigkeit widerfahre, und auch solchen bieten sie oft schwer lösbare Aufgaben." Mit Recht vergleicht man das reiche, doch durchsichtige Tonrankenwerk bei Bach, in das sich die Harmonien auflösen, und das in den Kolorier- und Diminuiermanieren der Lauten und Orgelvirtuosen wurzelt, der Gotik.

Polyphonie. Bachs Musik ist vermöge ihrer bewundernswürdigen Vielstimmigkeit nicht leicht verständlich und auf den unbefangenen Zuhörer nicht so unmittelbar wirksam, als die Händels, die man wahrhaft populär nennen kann. Hieraus läßt sich vielleicht die Tatsache erklären, daß Bachs Matthäus-Passion so gut wie verschollen war, als Mendelssohn, kaum dem Jünglingsalter entwachsen, sie dem Staube entzog und in der Berliner Singakademie zur Aufführung brachte; seit dieser Zeit erst suchen alle Kunstinstitute eine Ehre darin, das erhabene Werk aufzuführen.

C. v. Winterfeld[1]) hält übrigens dieses Werk (vgl. Ev. Kirchengesang III, pag. 410 ff.) nicht für kirchlich, 1. weil es nur für Kundige geschrieben sei und somit dem protest. Gemeindeprinzipe widerspreche; 2. weil es zu dramatisch gehalten sei, 3. weil es den Geist des Hörers für sich allein als Kunstwerk in Anspruch nehme. „Eben seine außerordentliche Einwirkung auf das Gemüt der Hörer, eben die Mittel, wodurch er diese erreicht, schließen dieses wunderwürdige Werk von der Kirche, von der Stätte der Anbetung aus." — Sollte dieses Wort nicht auch bei Beethovens „Missa solemnis" zutreffend sein?

Eine feine Linie zieht sich, wie eine geistvolle Feder schreibt, von dem neun Jahre früher geborenen geistlichen Liederdichter Paul Gerhardt hin zu S. Bach. Dessen vielfach poetisierende Musik erfüllt gewissermaßen, was des Dichters Wort verheißen, sie ist eine Versöhnung mit der Reformation. Beiden galt die läuternde Kraft des Schmerzes und das betende Vertrauen als Leitfaden ihrer Schöpfungen. Der umfassende Bach weihte seine ganze Kunst den symbolischen Leiden des Sieges (Johannes-Matthäus-Passion), und dieselbe Gemütsrich-

[1]) Bedeutender Musikforscher, Geh. Obertribunalrat in Berlin, † 1852.

tung, nur in anderen Formen, verfolgte vor ihm Gerhardt. Bach greift auch tief in die Geschichte des deutschen Dramas ein, denn in seinen dramatisch kraftvollen Oratorien und Passionen gipfeln die mittelalterlichen Mysterien.

Charakteristiken.

Hören wir einige Urteile berühmter Männer über Bach, diesen Urquell der Musik: Zelter schreibt: „Dieser Leipziger Kantor ist eine unbegreifliche Erscheinung der Gottheit." R. Schumann nennt Bachs Werke „ein Kapital für alle Zeiten." J. N. Forkel meint: „Die Erhaltung des Andenkens an diesen großen Mann ist nicht bloß Kunstangelegenheit, sie ist Nationalangelegenheit." J. von Radowitz, der preußische Staatsmann und Vertraute Friedr. Wilh. IV. urteilt in seinen „Fragmenten" (1853): „Bach ist eine Gattung für sich. Dieser Tiefsinn, dieser Reichtum, diese wunderbare Kraft und Höhe ist nicht zu Ende zu loben. Das Zarteste und Lieblichste, das Tiefste und Erhabenste, alles ist beisammen; es ist ein Abgrund von Erfindung und Fülle." Ant. Rubinstein[1]) stellt Bach ungleich höher, weil ernster, gemütvoller, tiefer, erfinderischer, inkommensurabler als Händel. Es gibt Musik, die zu einem kommt, und andere zu der man gehen müsse. Eine solche sei die oft grundfalsch beurteilte Bachs, von ihm könne man angesichts der Fülle seiner Werke wie von Homer sagen: das hat nicht einer, das haben mehrere geschrieben. . . .[2])

Söhne: Wilh. Friedemann.

J. S. Bach hatte aus zwei Ehen 20 Kinder (11 Söhne und 9 Töchter), von denen ihn 6 Söhne und 4 Töchter überlebten. Seine musikalisch bedeutendsten Söhne sind: Wilhelm Friedemann (genannt der Hallische Bach), * 1710 in Weimar, † 1784 in Berlin, der genialste,

---

[1]) „Die Musik u. ihre Meister." Eine Unterredung. Leipzig 1891.

[2]) GA. (46 Bde.) durch die 1850 von den Brüdern Dr. Hermann und Raymund Härtel, C. F. Becker, M. Hauptmann, O. Jahn und Rob. Schumann in Leipzig gegründete Bach-Gesellschaft (1900 vollendet).

NA. [Rob. Franz:] Matthäuspassion, Suite in c-moll, Sonate a. d. „Musikal. Opfer", Kantate „Bleib bei uns", „Das wohltemperierte Klavier" (Breitkopf & Härtel); Magnificat, Weihnachts-Oratorium, Kantaten (Totenfest), Actus tragicus, Arien und Duette, Suite in h-moll, 20 geistliche Lieder für 1 Singst. mit Pianoforte u. a. (Leuckart), Trauerode (Kistner); [Stradal:] Orgelfugen, Schuberth.

B.: J. N. Forkel, Lpzg. 1802. C. H. Bitter, 4 Bde. Brln. 1881, W. Weber. Ph. Spitta, 2 Bde. Lpzg. 1873—80. Barth, 02, R. Batka, Leipzig, Reclam*. Ph. Wolfrum, Bd. 13—14 „D. Musik" Brl. — L.: „Le musicien-poète" par Albert Schweitzer, Lpz. Desselben deutsches B.-Buch, B. & H. 08. Bach-Hefte D. M. V. 1, 2 u. N. M. Z. 07, 18. — D.: Eisenach (s. S. 199), Lpzg., Brl.

auf den der Vater seine ganze Hoffnung setzte, aber durch einen zügellosen, vagierenden Lebenswandel ganz aus der Art geschlagen;[1]

Phil. Emanuel.

Karl Philipp Emanuel (der „Berliner“ oder „Hamburger“ Bach, vgl. Abschn. 15 und Kap. VIII) * 1714 zu Weimar, † 1788 als Kirchenmusikdirektor zu Hamburg, der vielfach schon die moderne Note anschlägt (D dur Symphonie; sein Oratorium ‚Petrus‘ ist ein Bindeglied zwischen J. S. Bach und Mendelssohn. Bei Ph. Em. Bach finden wir bereits auch jene charakteristische Nachbildung des Rezitativs in der Instrumentalmusik, die seit Beethoven (op. 31 II, 1. Satz) in der modernen Musik eine nicht zu unterschätzende Rolle als tonkünstlerisches Ausdrucksmittel spielt[2]);

Joh. Christian.

endlich Joh. Christian (der „Mailändische“ oder „englische“ Bach), * 1735 in Leipzig, 1760 Domorganist in Mailand, 1762 in London, wo seine erste Oper Erfolg hatte, daselbst † 1782. Er war wie Friedemann hochbegabt, und bei den Zeitgenossen berühmter als der Vater und Philipp Emanuel; heute ist er mit Unrecht fast ganz vergessen. Joh. Christ. Bach neigte leichterer Schreibart zu und leitete mit seinem Bruder Emanuel „galant“ hinüber in den Stil, als dessen Repräsentanten wir Haydn und Mozart verehren. Seine Verdienste wurden, wie Riemann bemerkt, im Hinblick auf die freilich anders geartete Kunst des Vaters arg verkannt. „Zweifellos hat er Anspruch auf eine ehrenvolle Stellung unter den ersten Fortbildnern des durch Stamitz (s. Abschn. 15) aufgebrachtenneuen Stils und Mozart erkannte dankbar an, viel von ihm gelernt zu haben.“[3] Dieser Christian Bach war es, dessen Bewunderung der siebenjährige Mozart 1763 in London so sehr erregte.[4]

Bearbeitungen.

Die Schöpfungen Händels und Bachs gleichen wohl den Fresken der großen Maler; ihre Schönheit trotzt den Jahrhunderten. Wichtig aber für das Gelingen einer Vorführung jener Werke wie der der anderen Meister dieser Epoche ist die Frage der Ausgestaltung ihrer Partituren; diese wurden zu jener Zeit wie wir bereits wissen (s. S. 164 f.) nur mehr oder weniger skizziert. Man schrieb wohl die Vokal- und Instrumentalstimmen aus, den wichtigen Orgelpart jedoch, den bei der Aufführung meist der Komponist selber

---

[1]) NA. [Riemann], Auswahl, Leipzig. Das großartige Orgelkonzert in *D* moll hat der Wiener Pianist August Stradal zum Konzertvortrag modern effektvoll für Klavier bearbeitet.

[2]) Im Übertragen des freilich aus dem Worte geborenen Rezitativs auf das rein Instrumentale eine „Verirrung“ und speziell in jenem Beethovensatze einen „unorganischen Bestandteil“ (Riemann) zu erblicken, vermögen wir vom rein künstlerischen Standpunkte nicht.

[3]) Vgl. die Studie von Max Schwarz, IMG., II, 3.

[4]) NA. der Klavierkonzerte [Riemann] Leipzig.

spielte, hatte dieser nur leicht durch bezifferten Baß angedeutet. Gerade die Orgelbegleitung aber ist z. B. bei Seb. Bach mangels ausreichender Orchesterbesetzung — jener Zeit: Streichorchester mit Oboen, Fagotten, auch Flöten u. a. obligaten Instrumenten (Pauken), namentlich aber Cembalo, ev. verstärkt durch Harfen und Lauten — zur Hauptstütze des Werkes gestaltet. Hierzu kommen durchgreifende Veränderungen im Gebrauch der einzelnen Klangwerkzeuge, infolge der Entwickelung der Instrumentalmusik. Gar manche Stelle der alten Partituren kann mit den jetzt gebräuchlichen Instrumenten, wenn überhaupt, nur schwer gebracht werden. Man stand ziemlich bald vor der ebenso heiklen wie dankbaren Aufgabe der Wiederherstellung jener alten Partituren im Geiste der Meister.

Schon Mozart, nach ihm Mendelssohn bemühten sich um eine derartige „Bearbeitung" der Werke Bachs und Händels. Auf demselben Wege schritt namentlich Rob. Franz (s. Abschn. 17) mit ebensolcher Willenskraft als Kongenialität weiter. Seine Wiederbelebung zahlreicher Werke der beiden Großmeister Bach und Händel geschah nach Ambros Urteil im Sinne „stilgerechter und notwendiger Ergänzungen". Trotz der vollendeten Meisterschaft und Feinfühligkeit, die Franzens zum Teil Neuschöpfungen gleichkommende Arbeiten verraten, entfesselten diese einen harten Kampf der (von Chrysander [† 1901 in Bergedorf b. Hamburg] und Ph. Spitta [† 1894, Univ.-Professor für Musikgeschichte in Berlin, 1885—1894 mit Chrysander und Adler Herausgeber der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft"], den verdienstvolleu Händel- und Bach-Biographen, angeführten) Zunftgelehrten, die sich auf einen ablehnenden „philologisch-historischen", dabei unmusikalischen Standpunkt stellten — gegen einen Künstler und sein lebendiges Kunstwerk. Diesem freilich gaben Männer wie Liszt, Nikisch, Richter, Mottl, in freudiger Bewunderung den Vorzug.[1]) Es gilt hier ähnlich wie in der bildenden Kunst[2]) derlei Denkmäler — um mit Alwin Schultz zu reden — „sowohl vor der Zerstörung durch Feinde, als wie vor Verunstaltung unberufener Freunde zu schützen ... Alle Gelehrsamkeit macht noch lange nicht zum Künstler".

Mozart. Mendelssohn. Franz. Chrysander.

Es ist lehrreich und bisher nur wenig versucht, den unmittelbaren Einflüssen auf die Kunst eines Bach und Händel auch außerhalb

Einflüsse.

[1]) Vgl. zu den oben angeführten Bearbeitungen von Rob. Franz dessen „offenen Brief an Ed. Hanslick" und „Mitteilungen über J. S. Bachs ‚Magnificat'", sowie die mit schlagenden Notenbeispielen durchsetzten, die ganze Bearbeitungsfrage erschöpfenden Broschüren von Jul. Schäffer, sämtlich bei Leuckart. S. des näheren Procházkas Franzbiographie (Reclam), S. 77 ff.

[2]) Hier sei bemerkt, wie lückenhaft die Geschichte der bildenden Künste, insbesondere Deutschlands, im 17. u. 18. Jahrh. gegenüber der Musikgeschichte dieser Periode ist.

des oratorischen Gebietes nachzuforschen. Max Seiffert[1]) bezeichnet in seiner äußerst wertvollen „Geschichte der Klaviermusik" Pachelbel (Vgl. Kap. VI) als einen der wichtigsten Vorläufer Bachs, insbesondere hinsichtlich der praktischen Benützung der gleichschwebenden Temperatur. (S. 196 f. cit.) Neben Pachelbel und Buxtehude (S. ob.) hat aber namentlich Joh. Kasp. Ferdinand Fischer Bach vielfach inspiriert (S. 231 cit.). Dieser lebte ungefähr 1656—1740. Geburtsort und -jahr gehören noch ins Reich der Vermutungen, vieles aber weist auf Böhmen als Heimatsland.[2]) Veröffentlichte er doch seine Werke — sein bestes darunter ist „Ariadne Musica'" für Orgelspieler (S. 229 cit.) — zuerst in Schlackenwerth i. B. und verlegte nur ihren Vertrieb der weiteren Verbreitung wegen nach Augsburg, wo der Markgraf Ludw. v. Baden, dessen Kapellmeister F. gewesen, residierte (225 cit.). Auch Händel erscheint von Fischer beeinflußt, der, nach Gerber einer der „stärksten Klavierspieler seiner Zeit," das Verdienst hatte, „die Bezeichnung der Manieren sowie den guten Vortrag überhaupt auf diesem Instrumente in Deutschland verbreitet und bekannt gemacht zu haben." Aehnlich wie die Suiten Fischers bilden jene des vorzüglichen Lüneburger Organisten Georg Böhm (* Goldach b. Gotha) die „Vorstufe zu den Bachschen" (Spitta, und 258 cit.). Beeinflussungen Bachs und Händels in stilistischer Hinsicht, sogar bis zu thematischen Entlehnungen, fanden ferner auch durch Kuhnau (s. ob.) statt (254 cit.). Zu Bachs „Wohltemperiertem Klavier" gab wiederum mehr noch als Pachelbel und Fischer Bernh. Christ. Weber, Organist zu Tennstedt unmittelbaren Anstoß, indem er ein gleiches Werk mit völlig identischem Titel um 1689 herausgab (388 cit.). Ueberhaupt hat Bach im „Wohltemperiertem Klavier" durchaus nicht immer aus eigenem geschöpft. Es finden sich thematische Beziehungen bei ihm wie bei Händel außer zu obengenannten Meistern auch z. B. zu Kerll (1680—92 Hoforganist zu Wien vgl. Kap. VI) statt (cit. 389). So ist dessen „Capriccio Kuku"[3]) das Modell für das erste Allegro eines Händelschen Orgelkonzertes! (cit. 188). Derartige Beweise wie die größten Meister, bis auf Wagner herauf fest auf den oft unsichtbaren Schultern ihrer Vorgänger stehen, wiederholen sich in der Musikgeschichte immer von neuem. Wie beeinflussen Bach und Händel in der neuesten Zeit wieder die Meister

Pachelbel. Fischer. B. Christ. Weber. Kerll. Einflüsse.

[1]) Ausgezeichneter Musikforscher zu Berlin, * 1868. Sein obengenanntes Werk ist die 3. vollst. umgearb. u. erweiterte Ausgabe v. C. F. Weitzmanns Gesch. d. Kliaviersp. u. d. Klavierliteratur. I. Bd. (Die ältere Gesch. bis um 1750. Leipzig 1899.)

[2]) A. [E. v. Werra] B. & H. 01 u. in „DM. i. Preußen", Leipzig 02. Vgl. E. v. Werras Fischerbiographie im „Deutsch. Musikb. a. Böhm." und die eingehende Würdig. v. Fischers Kl.- u. Org.werken u. deren Verhältnis zu jenen der Bach und Händel von Dr. Hohenemser in „Monatsheft. f. Mus. Gesch." Nr. 9—11, 02.

[3]) Das Autograph in der Berliner kgl. Bibliothek trägt die Unterschrift: A. M. S. g. S Alexii Honorem. Pragae anno 1679 die 17 Julij. Kerll weilte 1679 in Prag.

von den Wiener Klassikern angefangen bis auf die Rheinberger und Draeseke, Brahms und Bruckner, Liszt und Wagner, Strauß und Reger![1]) Während es aber nur den großen Genies vorbehalten war, die künstlerischen Werte ihrer Zeit und Zeitgenossen voll auszunützen und so zu Repräsentanten ihrer Zeit zu werden, verfielen die kleinen Helfershelfer, denen nur zu säen, nicht auch zu ernten bestimmt war, tragisch dem Untergange. Erst die neueste Zeit mit ihrer kräftigen Renaissancebewegung bringt hier manche Rettung aus unverdienter Vergessenheit.

Fasch. Einer der vorzüglichsten Tonsetzer aus der Epoche Seb. Bachs, und von diesem selbst hochgeschätzt, war Joh. Friedr. Fasch (an verschiedenen Höfen tätig, 1721 Kapellmeister und Komponist des Grafen Morzin in Lukavec i. B. [vgl. Haydn], † 1758 als Hofkapellmeister in Zerbst), dessen französische Ouvertüren (Orchestersuiten) oft überraschend kühn konzipiert erscheinen. In seinen Triosonaten[2]) erscheint er als Vorläufer Stamitz' und der Wiener Klassiker.

Böhmen. Mit dem Geburtsjahre Händels und Bachs fällt nahezu jenes eines böhmischen Großmeisters zusammen, des Ahnherrn einer Reihe berühmter altböhmischer Musikschulen: Bohuslav Czernohorsky [spr. tscherno-]. Dieser Minoritenmönch (* Nimburg 16. Februar 1684, † auf der Reise nach Italien 1740) lehrte um 1715 in Italien, als Organist im Franziskanerkloster zu Assissi — dort padre boemo genannt — einen Tartini, und um 1735 in Böhmen, als Musikleiter an der Prager St. Jakobskirche, den jungen Gluck. Seine ausgezeichneten Kirchenkompositionen (darunter die Motette „Laudetur Jesus") behandeln nach Ambros „alle Geheimnisse des doppelten Kontrapunktes in kühnster und geistvollster Weise". Im vollen Glanze zeigen den „böhmischen Bach" die Orgeltoccata in *C* und die beiden Orgelfugen in *c*- und *a*-moll.[3]) Czernohorskys hervorragendste Schüler böhmischer Abkunft waren Johann Zach, Franz Tuma und — der eigentliche geistige Erbe des Meisters und Gründer einer neuen, weitverzweigten Schule, deren letzte Ausläufer (Sechter und Proksch) bis in die neueste Zeit hereinragen[4]) — Josef Segert.

Czernohorsky.

---

[1]) Vgl. Friedr. Aug. Lünemann (der Komponist der Symphonia architectonica): Eine durch Bachstudien gewonnene kompositionstechnische Erfindung auf sinfonischem Gebiete, niedergelegt in einem kontrapunktisch-orchestralen Riesenwerke. An alle Tonkünstler und Kunstfreunde gerichtete diesbezügliche Darlegungen eines deutschen Komponisten beim Beginne der Konzertsaison 1907/08. Crimmitschau.

[2]) NA. nebst einem Quatour in Riemanns „Collegium musicum".

[3]) NA. [O. Schmid] in „Orgelwerke altböhm. Meister", Schlesinger.

[4]) L.: „Die böhm. Musikschulen" (1700—1850) in Rud. Frhr. Procházkas „Arpeggien" (2. Aufl. „Musikal. Streiflichter", Dresden, Damm); O. Schmid (Musikschriftsteller in Dresden, * 1858, als Herausgeber älterer Meisterwerke besonders verdient), „Musik u. Weltanschauung", 01; J. Branberger, „Z. Gesch. d. Kirchenmusik i. Böhm." (tschechisch), Prag, 05; Batka, „D. Musik in Böhmen". Berlin, 06.

Tuma. Unter den Messen Tumas († 1774, von den Zeitgenossen ein „Deutscher von echtem Schrot und Korn" genannt)[8]) enthält jene in *G* ein „Qui tollis" von geradezu Allegrischer Schönheit; ganz modern wirkt das *C*-moll-Requiem für je 2 Oboen, Hörner, Trompeten, Geigen, Viola,

Zach. Baß, Orgel, 4 stimmigen Chor und Soloquartett von Zach († 1773). Mit der chromatischen Pracht seiner Harmonien, den tragischen Tönen des auch instrumental hervorragenden „Dies irae" ist es heute ein neuentdecktes Glied in der Kette berühmter Totenmessen. Während uns Habermanns, des „böhmischen Händel", Kyries und Glorias mit melodischem Ruf sozusagen in eine heiter-sonnige „Kirche im Freien" laden, führen uns Zach und Tuma in einen romanischen Dom, in den das Licht durch bunte Scheiben mystisch hereinbricht. Von den Werken

Segert. Segerts († 1782 in Prag), eines ausgezeichneten Orgelvirtuosen, hatte der Hallesche Musikdirektor Dan. Türk (vgl. Kap. VI) 8 Tokkaten und Fugen für die Orgel bei Breitkopf veröffentlicht, „damit durch sie der sinkende Geschmack in Deutschland gehoben werde". Meistgefeiert als Kirchenkomponist wurde indessen der mit kunstreichem Satze Feuer, Wohlklang und Melodie verbindende Fr. Brixi († 1771, DKM. in Prag), nach Ambros ein Vorläufer Mozarts.

Die böhmische Tonkunst hatte sich in früheren Jahrhunderten fast nur im Innern des Landes selbst entwickelt, teils beeinflußt durch den Zuzug fremder Tonkünstler — siehe die Musik am Prager Königshofe, vor allem unter Rudolph II., teils infolge sozialer oder politischer Verhältnisse — siehe die Hussiten- und Literatenchöre, die Weisen der böhmischen und mährischen Brüder; dort wiederum, wo sie in Gestalt des Volksliedes, der Harfenisten und Petschauer Musikbanden die Landesgrenzen überschritt, haftete ihr doch der Charakter mehr des angeborenen Musiksinnes als des anerzogenen Künstlertums an. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts aber hebt eine auffallende Bewegung im musikalischen Leben Böhmens an, die den Ruhm heimischer, mit wahrem Können gepaarter Talente in alle Lande trägt. Nur die Größe jener Bewegung, von der man sich erst jüngster Zeit wieder eine Vorstellung macht, vermag die auch jetzt noch allgemeine Hochschätzung böhmischer Künstlerschaft zu erklären. Bald kennt das 18. Jahrhundert in Europa keine Hofkapelle, kein größeres Theaterorchester mehr, wo nicht böhmische Musiker, seien es schaffende Künstler oder Virtuosen, gesucht, mit offenen Armen empfangen und in Ehren hochgehalten werden. „Böhmen, das Konservatorium Europas" sagte man

---

[8]) NA. [O. Schmidt] ausgewählter Chöre, Passionsgesänge u. Klaviersachen.

damals. Und es ist kein Zufall, daß gerade in den Beginn dieser Bewegung auch die Wirksamkeit jener ersten böhmischen Musikschule Czernohorskys fällt. Daneben spielen aber auch die Landschulen eine Rolle, die Burney so rühmend erwähnt und deren jedes Dorf in Böhmen eine besaß; allwo der einfache Lehrer die Kinder im Singen und Spielen schlecht und recht unterrichtete und denen gleichwohl nicht selten ein Genie entsprang, das gleich einem Stamitz die Mitwelt in Bewunderung versetzen sollte. Die erste Ausbildung bei den Dorfschulmeistern genossen auch die oft hervorragenden Musiker jener bedeutsamen Hauskapellen der hohen Adelshäuser Böhmens, die die eigentlichen Stammhalter des Musiklebens im Lande und in seiner Hauptstadt bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus waren.[1]

Dorf-schulen.

Adels-kapellen.

Der Verfall dieser adeligen Hauskapellen, wie der musikalischen Landschulen, bedeutete einen Niedergang nicht nur der kirchlichen Musik in Böhmen, die erst seit den Tagen Mozarts wieder zu neuem Leben erwachen sollte. Überschauen wir aber die Reihen ruhmvoller Namen böhmischer Musiker, die auf die Entwickelung ihrer Kunst und deren Großmeister einen dank der neuesten Forschungen immer mehr hervorstechenden Einfluß genommen, dann erscheint uns Böhmen, die Heimat der Biber und Benda, der Hammerschmidt und Stamitz als ein Wiegenland der modernen Tonkunst, ähnlich bedeutsam wie das alte England und Italien.

14. Der Ritter von Gluck als Reformator der italienischen Opera seria.

Die Eitelkeit der Sänger und die Denkträgheit des Publikums hatten an den verführerischen Reizen der italienischen Arien (vgl. S. 172 f.) immer mehr Gefallen gefunden und zwangen nachgerade die Komponisten zum Schreiben derartiger Stücke. Eine Reaktion war unausbleiblich. Die Form der Arie an sich schon war zu gedehnt und hemmte demnach den Fortgang der dramatischen Handlung. Wie erst die beliebt gewordene Aria di bravura, von sinnlosen Schnörkeln und Passagen überladen, um den Sängern Gelegenheit zu geben, ihre allerdings staunenswerte Kehlfertigkeit bewundern zu lassen! (vgl. Kap. IX.) Der Uebel größtes aber bestand in der Versteinerung der Manier, die jede Kunst zu Grabe trägt.

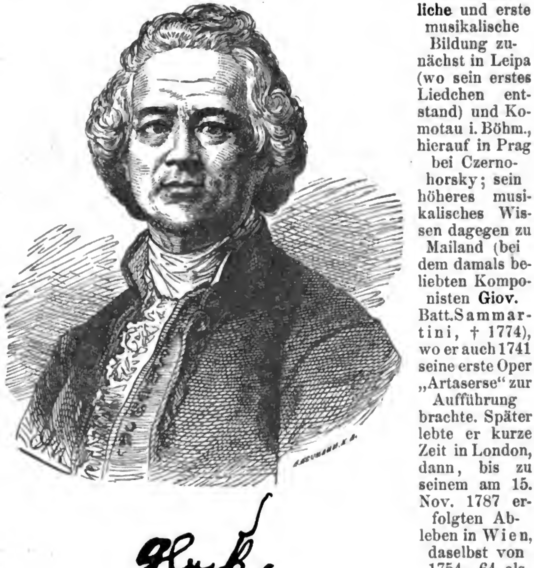
Ueber-wuchern der Arie.

Reaktion.

Als energischer Retter in der Not erschien Christoph Wilibald Gluck, der Schöpfer des deutschen Musikdramas und

[1]) Vgl. „Jahrb. d. Tonk. v. Wien u. Prag“ 1796, und Anm. 2, S. 208.

Gluck 1714—87. Ahnherr Richard Wagners. * 2. Juli 1714 auf der fürstlich Lobkowitzschen Herrschaft Weidenwang an der böhmischen Grenze[1]), erhielt er seine wissenschaftliche und erste musikalische Bildung zunächst in Leipa (wo sein erstes Liedchen entstand) und Komotau i. Böhm., hierauf in Prag bei Czernohorsky; sein höheres musikalisches Wissen dagegen zu Mailand (bei dem damals beliebten Komponisten Giov. Batt. Sammartini, † 1774), wo er auch 1741 seine erste Oper „Artaserse“ zur Aufführung brachte. Später lebte er kurze Zeit in London, dann, bis zu seinem am 15. Nov. 1787 erfolgten Ableben in Wien, daselbst von 1754—64 als Oberkapellmeister wirkend. 1756 hatte ihn der Papst zum Ritter vom goldenen Sporn ernannt.



Wohl wandelte G. in seinen ersten Opern zunächst die Pfade der neapolitanischen Schule (A. Scarlatti, Feo). Doch

[1]) Die gelegentliche Schreibweise Gluckh oder Kluck darf nicht, wie es in jüngster Zeit geschah, zum Gedanken an eine böhmische Abstammung verleiten. Am Namen soll man nicht deuteln, schrieb einst Goethe an Herder.

konnte dieser Stil mit seinen oben gerügten Fehlern auf die Dauer dem denkenden, kräftigen und großsinnigen Geiste Glucks nicht genügen. Die Musik Händels und Rameaus übte ihre gewaltige Wirkung!

Reform-Opern.

In den zu Wien uraufgeführten Opern „Orpheus“ (1762), „Alceste“ (1767) und „Paris und Helena“ (1700) betrat G. zuerst den Weg der Reform. Diese bespricht er selbst in der Vorrede zu seiner wunderherrlichen „Alceste“ (1769): „Als ich es unternahm, diese Oper in Musik zu setzen, war es meine Absicht, die Musik von all den Mißbräuchen zu reinigen, die sich infolge der Eitelkeit der Sänger und der übergroßen Nachgiebigkeit derTonsetzer in die italienische Oper eingeschlichen haben und aus dem prächtigsten und schönsten aller Schauspiele das lächerlichste und langweiligste machen. Ich versuchte deshalb die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, nämlich der Dichtung zu dienen, indem sie den Ausdruck der Empfindungen und den Reiz der Situationen verstärke, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch überflüssige Zieraten abzuschwächen; denn ich meine, daß die Dichtung von der Tonkunst in derselben Weise unterstützt und gehoben werden muß, wie die korrekte Zeichnung eines Gemäldes durch den Glanz der Farben und durch die richtige Verteilung von Licht und Schatten, welche die Figuren beleben, ohne ihre Umrisse zu beeinträchtigen. Ich vermied es daher, den Schauspieler im Feuer des Dialoges zu unterbrechen, um ihn ein langweiliges Ritornell abwarten zu lassen, oder um ihn mitten in einem Worte bei einem günstigen Vokale aufzuhalten, damit er die Geläufigkeit seiner schönen Stimme in einer langen Passage offenbare, oder warte, daß ihm das Orchester Zeit gäbe, um Atem zu schöpfen für eine Kadenz. Ich glaubte nicht über den zweiten Teil einer Arie rasch hinwegeilen zu dürfen, wenn dieser zweite Teil der leidenschaftlichere und wichtigere ist, nur um wie üblich die Worte des ersten viermal zu wiederholen und die Arie da zu endigen, wo vielleicht der Sinn noch nicht zu Ende ist, um den Sänger zeigen zu lassen, daß er nach Belieben und auf mannigfache Art eine Passage variieren könne. Kurz, ich wollte alle jene Mißbräuche verbannen, gegen die schon lange der gute Geschmack und der gesunde Verstand sich empören. Ich bin der Ansicht, daß die Sinfonia (Ouvertüre) die Zuschauer auf den Charakter der Handlung vorzubereiten, gleichsam den Inhalt derselben anzudeuten habe ... Ich glaubte ferner, mein größtes Bestreben auf eine schöne Einfachheit richten zu müssen, und ich vermied es, auf Kosten der Klarheit mit Schwierigkeiten zu prunken. Ich legte keinen Wert auf die Erfindung einer neuen Wendung, außer da, wo sie auf natürliche Weise durch die Situation und durch den Ausdruck herbeigeführt wurde, und es gibt keine geheiligte Regel, die ich nicht aus freien Stücken zu Gunsten der Wirkung opfern zu dürfen geglaubt hätte.“

Wesen der Reform

Einfachheit.

Jene drei Reform-Opern fanden in Wien nur geteilten Beifall;

namentlich die norddeutsche Kritik urteilte darüber abfällig. So schrieb Agrikola in der „Allgemeinen deutschen Bibliothek" über Alceste, „diese Komposition sei, als eine bloße notierte Deklamation betrachtet, immer noch zu viel Musik, und als musikalisches Kunstwerk betrachet, viel zu wenig Musik".

Paris. 1773 durch den Einfluß seiner früheren Schülerin, Marie Antoinette, nach Paris berufen, fand G. daselbst einen für seine Reformpläne günstigen Boden vor: es hatten, wie wir wissen, Lully, Rameau und Grétry in der französischen Oper im Gegensatze zur italienischen bereits das Hauptgewicht auf den Text und dessen Deklamation gelegt.

G., der sein Werk so vorbereitet sah, brachte zunächst 1774 „Iphigenie in Aulis" — die erste Oper mit motivisch durchgeführter Ouverture! — und darauf die bereits in Wien komponierten, aber für Paris umgearbeiteten Opern „Orpheus" und „Alceste" zur Aufführung. Nun aber G. die Oper „Roland" komponieren wollte, setzte die italienische Gegenpartei es durch, Piccini. daß der gleiche Text auch von Nicolo Piccini (s. S. 174 f.) bearbeitet werde. Hierüber ergrimmt, verbrannte G. seine Roland-Skizzen und komponierte „Armida". Die beiden Konkurrenz-Werke kamen nach einander zur Aufführung; Armida 1777 anfangs nur mit geringem Erfolge, Roland 1778 dagegen mit stürmischem Beifall. Ganz Paris teilte sich in zwei Parteien, die Gluckisten und Piccinisten, die sich auf das heftigste befehdeten. Der Meister schrieb nun seine letzte große Oper: „Iphigenie auf Tauris" und deren großartiger Eindruck beendete (1779) den musikalischen Krieg zu seinen Gunsten. Piccinis Komposition desselben Textes wurde 1781 kühl aufgenommen und G. als erster Meister der dramatischen Musik gefeiert.[1])

Er war in der Tat der Reformator der ernsten italienischen Oper geworden, denn er gab seinen Opern Einheit der dramatischen Handlung und wußte die Leidenschaften wahr zu schildern, die Charaktere trefflich zu zeichnen. Der Inhalt seiner Musik war immer groß und edel, in knappen Formen gehalten. Daß er das Recitativ mit besonderer Aufmerksamkeit behandelt, liegt schon in seiner ganzen Richtung. Die opera buffa, die unter keinem widersinnigen Schnörkelwesen

[1]) Vgl. Alb. Jansen „J. J. Rousseau als Musiker". Brl. 1884. S. 351—400. — NA. der „Iphigenie a. T." [R. Strauß].

litt und ihrerseits schon eine Art Regeneration der Schablonenoper bedeutet, blieb unberührt von seiner Reform.

Mit zur Gluckschen Opernreform gehört auch der Bruch mit der landläufigen Librettistik eines Metastasio (s. S. 175); in dieser Richtung hatte bereits Jomelli vorgearbeitet, den einzelne Zeitgenossen als den „italienischen Gluck" bezeichnen.[1]) Der verdienstvolle Textdichter Glucks und seiner Reformopern war Calzabigi († 1795).[2])

Resumé.

Kiesewetter urteilt[3]): „Glucks Genie hat, bei aller Sorgfalt für die Poesie, die Selbständigkeit sowie die Schönheit seiner Musik zu behaupten gewußt; Glucks Melodien entzücken in Verbindung mit den Worten durch die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks; sie würden aber auch, von den Worten entkleidet, an und für sich noch für schön und bedeutsam gelten. Und wenn zwar seine Gesänge ihre ganze Wirkung nur im Zusammenhange der Szenen gewähren, darum, aus dem Zusammenhange gerissen, zu Produktionen im Konzerte sich wenig eignen, so sind sie doch keineswegs formlos, und ihre Motive treten in ihrer Anmut deutlich genug hervor, um sie nach dem Anhören seiner Opern ebenso gern und ebenso leicht aus dem Gemüte zu wiederholen, wie wenn man irgend einmal aus einem Opernhause Italiens trat."

Die Gluck'sche Arie.

Daß Gluck die Arie selbst nicht verwarf, sondern sie vielmehr stilvoll neu gestaltend mit als integrierenden Bestandteil der Oper in seiner Weise verwendete, spricht für die Berechtigung der Arienform an sich.[4]) Bemerkenswert äußert sich hier Dr. Max Arend: „Das Wagnersche Musikdrama verwirft bekanntlich die geschlossenen musikalischen Formen, abgesehen von Ausnahmefällen, die durch das Drama selbst bedingt sind, und setzt an ihre Stelle den großartigen symphonischen Aufbau ganzer Szenen oder Akte. Diese „unendliche" Melodie erschien Wagner als dem Wesen des Dramas allein entsprechend. So weit ist Gluck nicht gegangen, und gerade hier liegt der Unterscheidungspunkt für die beiden großen Dramatiker. In allem übrigen: Wahrheit des musikalischen Ausdrucks, Charakterzeichnung, Vorschieben des Dramatischen gegenüber dem Musikalischen wandeln sie gleiche Wege. Von höchstem Interesse und noch nicht genügend beachtet ist nun das Verhalten Glucks der Arie gegenüber. Besehen wir zunächst die Stelle, wo die Glucksche Arie steht, so finden wir, daß sie etwa die Rolle des Chors, der antiken Tragödie spielt. Hier wie dort werden wir gleichsam über die Handlung gestellt, wird uns von einer höheren Warte herab die Bedeutung der Handlung gezeigt. Hier hat die Musik — die Kunst, die dem Urgrund alles Seins am nächsten kommen, die Seele selbst bloßlegen kann — ungehindert das Wort. Die

[1]) Vgl. Dr. Aberts Ausführungen zur „Fetonte"-Ausgabe (S. 174, Anm. 5) und Schiedermair, Beiträge z. Gesch. d. Oper um d. Wende des 18. Jahrh.; 1907.

[2]) S. Welti, G. u. Calzabigi, Vierteljahrschr. f. M. W. 1891.

[3]) Geschichte der Musik, Leipzig 1834, pag. 93.

[4]) Vgl. S. 173, Anm. 1.

Gluckscbe Arie ist damit die feinste Effloreszenz der dramatischen Handlung, und es muß als unwissende Barbarei bezeichnet werden, wenn man sie streicht, um den Fortgang der äußeren Handlung zu beschleunigen. Denn man streicht damit die innere Handlung".

Außerhalb der Bühnenmusik (darunter vieles für das Schönbrunner Schloßtheater, u. a. auch die Bearbeitung eines französischen Rokoko-Schäferspiels „Die Maikönigin") schrieb Gluck u. a. Symphonien, Triosonaten[1]), ein schönes De profundis für Chor und Orchester, den 8. Psalm a capella.[2])

Nachfolge. In Gluckschem Geiste, der auch Mozarts Schaffen befruchten sollte, komponierte später, vom Meister selbst dazu ermuntert, zu Paris Etienne Mèhul (1763—1817), dessen „Joseph und seine Brüder", in einfachem und edlem Stile (1807) geschrieben, uns heute noch erfreut[3]); in gewissem Sinne dann auch Luigi Cherubini, der aus dem Streite der Gluckisten und Piccinisten, wie wir noch hören werden, seinen künstlerischen Nutzen zog. Mozart und Beethoven bilden nunmehr die weiteren Etappen der Oper.

(Randvermerke: Méhul. — Cherubini.)

15. Der neue Instrumentalstil. Johann Stamitz und die Mannheimer Symphoniker.

Die Mannheimer (pfalzbayrische) Tonschule als Bahnbrecherin des modernen Stils. Wesen der Stilreform. Der Schöpfer der Symphonie. Die neue Sonatenform. Ph. Em. Bach und der galante Stil. Die Brücke zum freien Wiener Klassikertum.

Mannheimer Schule. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts gaben sich zu Mannheim eingewanderte böhmische Musiker ersten Ranges ein bedeutsames Stelldichein. Ihr geistiges Haupt war Johann Stamitz, der zum Reformator des symphonischen Stils werden

[1]) NA.: im „Collegium musicum" [Riemann].

[2]) Kritische Pracht-A. der Hauptopern [Frl Pelletan, Damcke, Saint-Saens, Tiersot] 1873—96, Lpz. B.: A. Schmid, Lpz. 1854; Welti, Lpz. Reclam*. — L.: A. B. Marx, Gluck u. d. Oper. 2 Bde. Brl. 1863. Wotquenne, Themat. Werkverzeichnis, Lpz. 04. — D.: Weidenwang, München.

[3]) B.: A. Pougin, 1889. NA. des „Joseph" Collect. Litolff. Rezitative zu dieser Oper schrieb Max Zenger (Lehrer a. d. Musikschule in München, [Oratorium „Kain" u. a.].

sollte: eine Individualität sondergleichen, voll elementarer Beweglichkeit, Tiefe und Originalität. Merkwürdig genug, daß erst in jüngster Zeit der nimmermüde Riemann kommen mußte, um den „eigentlichen Bahnbrecher des modernen Stils" entdeckend zu dekretieren[1]), was vor mehr denn 100 Jahren schon ein großer Musikhistoriker klipp und klar ausgesprochen hat. Das berühmte „Tagebuch seiner musikalischen Reisen" Carl Burneys a. d. J. 1772 ist voll der Lobeserhebungen über Stamitz. So heißt es an einer Stelle über den kurz vorher zu Mannheim verstorbenen Meister ausdrücklich, daß „von dessen Feuer und Genie sich in großem Maße der gegenwärtige Symphoniestil herschreibt, der so voller Licht und Schatten ist. Hier eben war's, wo Stamitz zuerst über die Grenzen der gewöhnlichen Opernouverture hinwegschritt . . . Hier ist der Geburtsort des Crescendo und Diminuendo, hier war es, wo man merkte, daß das piano (vorher hauptsächlich nur als ein Echo gebraucht und gewöhnlich gleichbedeutend genommen) sowohl als das forte musikalische Farben sind, die so gut ihre Schattierungen haben, als Rot und Blau in der Malerei." [2])

Joh. Stamitz, gleich berühmt als Geiger wie als Komponist, war der Sohn des Kantors an der Stadtkirche zu Deutschbrod i. B., dortselbst 1717 geboren; er starb 1757 als Konzertmeister am pfälzischen Hofe Karl Theodors und Direktor der Instrumentalkammermusik zu Mannheim, wo er die kurfürstliche Kapelle zu hohem Ansehen gebracht hatte. St. wurde, wie Burney berichtet, „in der gemeinen Stadtschule unter Knaben von gewöhnlichen Talenten erzogen, die unbekannt lebten und starben. Er aber brach wie ein zweiter Shakespeare durch alle Schwierigkeiten und Hindernisse hindurch . . . Sein Genie war sehr original, kraftvoll und kühn. Erfindung, Feuer, Kontrast in den geschwinden Sätzen, eine zärtliche, reizende Melodie in den langsamen, verbunden mit Scharfsinn und Reichtum in der Begleitung charakterisieren seine Werke; . . . alle sind voll starken Ausdrucks." Stamitz † 1757.

In der Einführung des elementaren Kontrastes, eines im Wesen der Natur selbst begründeten, hervorragenden Kunstmittels, im jähen Wechsel der Stimmung und ihres Ausdruckes, sehen wir das Hauptmoment jener durch Stamitz bewirkten Stilreform, die sensationell einschlug und (trotz heftigen Widerspruchs) allenthalben zur Nachahmung reizte. Insbesondere in London und Paris, den Mittelpunkten des Konzertlebens jener Zeit, fiel die Neuerung auf fruchtbaren Boden. Sie erstreckte sich zudem auch auf die Instrumentation. In seinen Symphonien verwendet Stilreform. Orchester.

[1]) Vgl. Riemann, „Ein vergessener Großmeister", Hesses Mus. Kal. 1903 und „Die Entwickelung d. modern. Instrumentalstils um 1750", Neue Mus.-Ztg. 1907/08 Nr. 1, 2 (s. auch S. 217, Anm. 1); Mennicke: „D. Mannheimer Schule", N. Ztschr. f. Mus., 1905, Nr. 29—33.

[2]) Vgl. S. 76 Mazzochi und Severi.

Stamitz bereits Hörner und Klarinetten[1]), mit diesen namentlich ein Hauptinstrument dem Orchester zuführend. Durch Stamitz' Einwirkung endlich löst sich die gegen 1750 immer häufiger auftretende, durch J. G. Graun, Ph. Em. Bach, G. Benda u. a. gepflegte Konzertsymphonie als selbständige Gattung endgiltig los von der Opernsymphonie (Ouverture, s. S. 184), deren Gehalt eben erst Händel, Hasse, K. H. Graun, Galuppi, Jomelli, Gluck u. a. vertieft hatten. Durch Ausscheiden der Fuge aus dem ersten Satze unterschied sich die Symphonie bis dahin schon wesentlich von der 3sätzigen französischen Ouverture; nun erweiterte Stamitz die Form, indem er das Menuett aus der Suite herüber nahm, diese altfranzösische Tanzform (Tripeltakt, gemäßigt) nebst kontrastierendem Trio im Ausdruck vertiefend (sozusagen verdeutschend) als vierten Satz einfügte, und gleichzeitig dem ersten die vollentwickelte Sonatenform (s. unten) verlieh. So überlieferte Stamitz die voll ausgeprägte symphonische Form der Instrumentalmusik einem Haydn und Mozart, aus deren Händen sie wieder Beethoven empfing, um sie bis an die Grenzen der Entwickelung zu führen.

Konzertsymphonie. Umformung. Menuett.

Diese mit der Zahl und Anordnung der einzelnen Sätze (Allegro, Andante, Menuett, Presto) für die klassische Symphonie und das Quartett vorbildliche neue Form hatte St. gleich in seinem aufsehenerregenden op. 1, den genialen 6 Orchestertrios, niedergelegt, und dann selbst auf größere Ensembles übertragen. In jenen lebenssprühenden, auch heute ihrer Wirkung sicheren, anmutreichen und wohllautsatten Trios (für einfache oder orchestrale Besetzung), die mit der Corellischen Stimmungsstarrheit brachen und mit Mozartscher Grazie unserer modernen Kammermusik das Tor öffneten, steckt echt böhmisches Musikantenblut; mit ihnen, wie mit seinen in der Faktur gleich meisterhaften Symphonien schlägt St. die bis vor wenigen Jahren noch unsichtbare Brücke vom strengen Bach zu den freien Wiener Klassikern. Ein charakteristisches Wertmoment jener Werke liegt, von der freien und doch meisterlichen Kontrapunktik abgesehen, in der kraftvoll kühnen Baßführung und in einer gewissen pausierenden (intermittierenden) Stimm-

Orchestertrios.

---

[1]) Bereits 1748 wurden auf Stamitz' Rat hin die Hörner in das Pariser Orchester eingeführt. Die Klarinette erfand 1700 Joh. Christ. Denner in Nürnberg.

führung die (später von Beethoven [s. op. 110] besonders genützt) an das Urwesen der Musik rührt.

F. X. Richter.

Neben St. steht F. X. Richter (* 1709 zu Holleschau in Mähren, 1747—1769 Kammerkomponist in Mannheim, † 1789 als Kapellmeister am Münster zu Straßburg) als Mitschöpfer der Symphonie. In seinen gesangreichen Allegros hören wir schon einen Vorklang Mozarts (dessen von Stamitz und seiner Schule übernommene Schreibart des „singenden Allegro“ übrigens weit zurück auf Pergolesi weist). Seine zahlreichen Orchester- und Kammerwerke (Streichquartette, Flöten[Violin]sonaten) überraschen besonders durch allerhand harmonische Feinheiten. R. stand auch als Kirchenkomponist in hohem Ansehen. Der dritte Hauptrepräsentant der Mannheimer Tonschule, der aber seinem Lehrmeister Stamitz in technischer Beziehung nachsteht, ist der Böhme Ant. Filtz († 1760, kaum 30 Jahre alt, erster Cellist des Mannheimer Orchesters). Seine wie der übrigen „Mannheimer“ Werke[1]) erschienen rasch zu Paris, London und Amsterdam in Druck und Nachdruck.

Filtz.

Mit der zahlreichen Nachahmung verflachte bald der Mannheimer Stil zur Manier; erst das Genie der drei großen Wiener Klassiker brachte jenen Stil (der, samt gewissen „Manieren“, namentlich Mozart beeinflußt) zur Vollendung, und trug den Sieg über Stamitz selbst und seine Epigonen davon. Unter diesen ragen Luigi Boccherini aus Lucca (1743—1805), dessen heute mit Unrecht vergessene Kammermusik einst stark in Mode war, und der als Instrumentalkomponist durch Haydn rasch überholte Wiener Carl Ditters von Dittersdorf 1739—99) hervor. Dessen 6 Symphonien über die Metamorphosen des Ovid, wie auch ein Divertimento „Der Streit der menschlichen Eigenschaften“ stempeln ihn zu einem liebenswürdig-naiven Vertreter der Programmmusik.[2]) Von seinen 6 Streichquartetten wird besonders das in Esdur noch heute gern gespielt. Außer diesen beiden zählen hier Joh. Chr. Bach (S. 203), Gossec, Pierre van Malder (aus Brüssel, † 1768), die Böhmen Mysliweczek und Georg Benda (S. 181), dann Leopold Mozart u. a. mit. Der Belgier François Jos. Gossec († 1829 zu Paris), mit Unrecht der „Vater der Symphonie“ genannt, kam namentlich als Opernkomponist in Frankreich zu Ansehen und Bedeutung, ähnlich wie in Italien der dort Jl Boemo (auch Venatorini) genannte Mysliweczek († 1781 zu Rom), ein Schüler Habermanns und Freund Mozarts.

Boccherini.

Dittersdorf.

Unmittelbare Schüler von Stamitz, dem sich der Wiener Ignaz Holzbauer († 1783, HKM. in Mannheim) in seinen von Mozart geschätzten Werken anschloß, waren Karl Stamitz, Johanns ältester Sohn († 1801 nach einem unruhigen Wanderleben zu Jena), ein Virtuose auf der Bratsche und Viola d'amour, der erste Haupt-

Holzbauer.

Stamitz' Söhne.

[1]) NA. [Riemann] DM. i. Bay. III, 1 u. Colleg. music.
[2]) NA. 1899, Lpz. Reinecke. Vgl. K. Krebs, Dittersdortiana, 00.

komponist der das Concerto grosso (S. 185) ablösenden „Konzertanten Symphonie“ (d. i. ein Orchesterwerk mit mehreren virtuos gesetzten Soloinstrumenten meist Violine und Bratsche, vgl. Brahms), und sein Bruder Anton, dann die Mannheimer Christ. Cannabich († 1798, der Amtsnachfolger Meister Johanns, dessen Orchester und Stilform rein äußerlich erweiternd), Franz Beck, Ernst Eichner (hervorragender Fagottist), Wilh. Cramer, der Italiener C. Toëschi u. a.

Sonate. Joh. Stamitz und Fr. X. Richter behaupten jedoch auch in der Entwickelung der Sonatenform, als der in der Folge maßgebenden für Instrumentalwerke aller Art, ihren hervorstechenden Rang. Unmittelbar voran auf dem Wege der Entwickelung der Triosonate gingen Pergolesi, Abaco, Caldara, Alberti. Domenico Alberti (aus Venedig, * c. 1717)[1]), Telemann, Locatelli. Händel, Bach (S. 185), Fasch, Graun, Porpora, Locatelli (bedeutender Violinist, Corelli-Schüler, † 1764 zu Amsterdam) und der lange mit Unrecht als Vater des Haydnstils angesehenen Sammartini (S. 209); neben und nach den Mannheimern die Söhne Bachs, Gluck, Gossec, Boccherini, Sacchini, Mysliweczek, Haydn, Mozart und Clementi.[2]) Sie erweiterten nach und nach die für den ersten Satz der Symphonie (unter Fallenlassen der Fuge, s. ob. S. 184) angenommene zweiteilige Liedform zur dreiteiligen: sie führten das charakteristische Gegenthema ein und schufen, anstatt die Themen in anderen Tonarten zu wiederholen, eine neue Art ihrer Durchführung (durch elementarische Zerlegung). Fortab bewegen sich die ersten Allegros zyklischer Werke in dieser ausgeprägten „Sonatenform“. Um ihren Ausbau (inbegriffen die Einführung und thematische Arbeit des sog. Durchführungssatzes) hat nun Joh. Stamitz unter all den genannten Meistern das größte Verdienst, und die Gloriole, so die Musikgeschichte bis vor kurzem noch um das Haupt Ph. Em. Bachs (s. S. 202) und Haydns gewoben, ist heute auf Stamitz übergegangen. Der Schöpfer der modernen Symphonie ist zugleich der Begründer der neuen, vor allem auch den Quartetten und Symphonien zugrunde liegenden Sonatenform, die Haydn, dann Mozart und Beethoven zur Vollendung übernahmen.

---

[1]) Nach ihm heißen im Klaviersatz fortgesetzt gleiche Akkordbrechungen als Melodiebegleitung der linken Hand Albertische Bässe.

[2]) S. hierzu außer den schon erwähnten Denkmäler-Publikationen: Riemanns „Alte Kammermusik“, Gust. Jansens „Samml. Klass. Violinmusik“, den Musikband zu Wasielewskis „D. Violine im 17. Jahrh.“

Sie gliedert sich seit der neuen Aera folgendermaßen: Das erste Stück, insbesondere „Sonatenform" genannt, ist ein Allegro (meist $^4/_4$-Takt); es besteht aus drei Teilen. Der erste, äußerlich abgegrenzt durch das Wiederholungszeichen, enthält ein Hauptthema, einen Seiten- und einen Schlußsatz, die in der Regel durch gangartige Figuren miteinander verbunden sind. Der Seitensatz bildet den Gegensatz zum Hauptthema und steht bei Durtonarten in der Dominante, bei Molltonarten in der Paralleltonart. Ebenso der Schlußsatz. Der zweite Teil enthält die Durchführung irgend eines Motivs aus dem ersten Teile und schließt nach reicher Modulation in der Regel mit einem Orgelpunkte auf der Dominante. Der dritte Teil ist eine Wiederholung des ersten Teiles, nur daß der Seiten- und Schlußsatz in der Haupttonart steht. Zuweilen ist noch ein Anhang (Coda) hinzugefügt. Das zweite Stück, Andante oder Adagio, zeigt Lied- oder Variationenform; es ist so recht ein Probierstein für das Genie des Komponisten und für den Geschmack des Spieles. Das dritte Stück ist in der Tanzform des Menuetts gehalten. Haydn beschleunigte dann einigermaßen das Tempo und erweiterte diese durch Stamitz (s. S. 216) festgeprägte Form; ihren deutsch-österreichischen Typus bewahrten Mozart und Boccherini, bis endlich Beethoven sie zum Scherzo umbildet, in dem der Humor frei schaltet. Das vierte Stück, Finale, hat meist Rondoform, die einem Rundgesange ähnelt. Dem Hauptthema folgt ein zweites, drittes oder viertes Seitenthema, während zwischendurch immer wieder das Hauptthema wiederholt wird. Die Seitensätze stehen in der Dominante, Subdominante oder Untermediante. Während der erste Sonatensatz in der Regel einen ernsten, feurigen, großartigen Charakter aufweist, wird der vierte mehr durch geistvolle Heiterkeit charakterisiert. Form.

Diese Skizze der Sonatenform ist nicht so zu verstehen, als wären die betreffenden Werke danach wie nach einer Schablone gearbeitet; im Gegenteil finden sich häufig Abweichungen, durch die Zwecke der Komponisten und den Charakter der Komposition motiviert. Beethovens Sonaten sind nach Form und Inhalt die unerreichten Muster ihrer Gattung. (Vgl. S. 183.)

Ph. Em. Bach.

Erscheinen nun die Verdienste eines Ph. Em. Bach hinsichtlich der Formenschöpfung in obenerwähnter Weise einigermaßen geschmälert, so bleibt sein Einfluß auf die Entwickelung des neuen Stils im allgemeinen und der Klavierkomposition und ihrer Technik im besonderen bestehen. In Frankreich hatte sich aus der Lautenmusik ein gewisser, nicht an eine bestimmte Stimmenzahl gebundener „Rokoko-Klavierstil" herausgebildet; aus den Händen der Couperin und Rameau (s. S. 186 und Kap. VIII) übernahm nun Ph. Em. Bach, wie auch sein Bruder Joh. Christian an der Spitze der deutschen Komponisten jener Zeit jene sog. „galante Schreibweise" (vgl. S. 160, Anm. 2, und 202), die nicht nur eine Reaktion gegen den streng polyphonen Satz der Bach und Händel be- Der galante Stil.

Stilwandlung. deutet. Dieser galante Stil wird unter den Händen der Mozart, Clementi und Haydn ein modern „freier“; vereint mit den Errungenschaften eines Stamitz aber wird er über das Gebiet der Klaviermusik hinaus einfach zu dem alle Vorzüge vereinigenden „schönen Stil“ der klassischen, von Mannheim aus vorbereiteten Wiener Epoche der Tonkunst. Und in den Tagen, da Stamitz seine letzte Symphonie vollendet, legt ein Haydn an diese übernommene Kunstform die erste Hand.

---

16. Die großen Wiener Klassiker: Haydn, Mozart, Beethoven.

Der schöne Stil. Quartett, Symphonie und (komische) Oper in der Vollendung. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Die modernen Instrumente.

Der neue Instrumentalstil war so recht en vogue, als jenes blendende Wiener Dreigestirn am Musikhimmel auftauchte, vor dessen Glanz die Mannheimer Sterne bald verblassen sollten. Die Prophezeiungen der Stamitz und Ph. Em. Bach erfüllten sich durch jene drei großen Meister, denen die Weiterbildung und Vollendung des neuen Stils in einer Weise vorbehalten war, die wir als eminent klassisch bezeichnen. Wir begreifen unter diesem Ausdruck vor allem das in seiner Übereinstimmung von Inhalt und Form für alle Zeiten Mustergültige, die Zeiten Ueberdauernde; im weiteren Sinne das Abgeklärte, Abgeschlossene, im Gegensatz zum gärenden Element der Gegenwart, im besondern zu dem als „Romantisch“ bezeichneten Suchen nach Neuem, dem unbekümmert (um alte Formen und Gesetze) freien Schaffen in der Kunst.

Klassizismus und Romantik. (Hier fesselt vorerst der Inhalt mehr als die Form und scheint diese zu sprengen, oder in zweite Linie zu rücken. Allmählig aber wird uns die individuelle Neuformung vertrauter. Und, während immer wieder andere Neuversuche hinzukommen und uns befremden, erscheinen ihnen gegenüber die früheren mehr- minder formvollendet — d. h., wir erkennen im Fortschritt, daß auch dort schon sich Inhalt und Form, diese durch jenen bestimmt, deckten. In diesem weiteren Sinne ist z. B. heute Rich. Wagner bereits „Klassiker“,[1]) wie anderseits alle wahren

[1]) Der Ursprung des Namens geht auf das alte Rom zurück, wo die Bürger der ersten Vermögensklasse „Classici“ hießen; später nannte man so insbesondere die griechischen und römischen Schriftsteller ersten Ranges. Daher auch „klassische Sprachen“.

Klassiker im engeren Sinne (d. s. jene, deren vollgiltiges Schaffen der Zeit und dem Geschmacke trotzt) ihrer Zeit als Romantiker, d. i. Neuformer, erschienen. In diesem engeren Sinne gibt es auch keine lebenden Klassiker, sondern nur sog. Klassizisten der Gegenwart als Wahrer und Vervollkommner bestehender Formen.

Jos. Haydn 1732—1801.

Der erste „Großmeister des neuen Stils" [Riemann] war Joseph Haydn, (Hayden [vermutlich slavonischer Herkunft, auf die auch H.s Melodik deutet]) * 31. März 1723 zu Rohrau, einem Marktflecken Niederösterreichs, der Sohn eines Wagners. Bei dem tüchtigen Schulrektor Frankh im nahen Hainburg lernte er die Anfangsgründe im Gesange und Instrumentenspiel: „Ich verdanke es diesem Manne noch im Grabe, daß er mich zu so vielerlei angehalten, wenn ich gleich dabei mehr Prügel als zu essen bekam," äußerte sich H. noch im hohen Alter. 1740—50 war er Sängerknabe der Stephanskirche in Wien. Dann sehen wir ihn mit der Sorge um das tägliche Brot kämpfen, in Orchestern und auf Kirchenchören mitwirken und Klavierunterricht erteilen. Er schreibt um jene Zeit bereits Orchester-Serenaden, Klavierstücke für seine Schüler und 1751 die komische Oper „Der krumme Teufel". Es folgen harte Lehrjahre bei dem berühmten Gesanglehrer und Komponisten Nicolò Porpora (s. S. 174 und Kap. IX) und ein-

Lehrjahre.

dringliche Studien von Fux' „Gradus ad Parnassum", Matthesons „Vollkommener Kapellmeister", Ph. E. Bachs „Klaviersonaten" und „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen". Trotz aller rohen Behandlung seitens des Lehrers, Arbeit und Not verlor er nicht jene Heiterkeit seiner Seele, die den Grundzug seines Schaffens bildet und die er sich auch durch die Leiden einer unglücklichen Ehe hindurch bewahrte. „Wenn ich an meinem alten, von Würmern zerfressenen Klaviere saß, beneidete ich keinen König um sein Glück."[1])

Sein erstes Quartett (B dur) komponierte H. 1755, vier Jahre später, als Musikdirektor der Privatkapelle des Grafen Morzin in Lukavec bei Pilsen (vgl. S. 207 [Fasch] u. f.)sowie in Prag seine ersten Symphonien, die mit der Volksmusik Böhmens in eigen-

Esterházy. artiger Wechselwirkung stehen. 1761 berief ihn Fürst Esterházy als Kapellmeister nach Eisenstadt. Hier fanden neben den stehenden Konzert- und Kirchenmusiken auch dramatische Aufführungen statt und es eröffnete sich für H. ein weites Feld der Tätigkeit. Dort lauschte er auch den verschiedenen Instrumenten ihre Charaktereigenschaften ab, lernte sie zu individualisieren und zum selbständigen Sprechen zu bringen. Das Prinzip der „redenden Stimmen" als Träger der Gefühle und Stimmungen wurde für Quartett und Symphonie von immer größerer Bedeutung. In Eisenstadt und später zu Esterház schrieb H. die meisten seiner Symphonien und Quartette, das Oratorium „Tobias", „Die sieben Worte am Kreuze" (ursprünglich eine Reihe von Instrumental-Adagios, bestimmt für eine Kirchenaufführung in Cadix in Spanien, später von Michael H. als Oratorium bearbeitet), viele Kirchensachen, Konzerte, Sonaten, wie eine Reihe kleinerer Opern.[2]) Insbesondere seit Mozarts Auftreten entwickelte sich H.s Schaffenskraft zu einer Größe, die unmittelbar zu Beethoven führt.

Nach Auflösung der Esterházyschen Kapelle pensioniert, ließ sich H. durch den Geiger und Konzertunternehmer Salomon

London. bestimmen, London zu besuchen [3]). Am 2. Januar 1791 ward er dort glänzend empfangen. Die 12 unter dem Namen: „die Lon-

---

[1]) Wir beschränken uns hier stets auf das Wichtigste der Lebensdaten, und empfehlen die fleißige Lektüre der ausführlichen, in billigen Ausgaben leicht zugänglichen Meisterbiographien (insbesondere der Klassiker) als überaus lehr- und genußreich, nicht nur dem Kunstjünger.

[2]) Davon „Lo speziale" neu bearbeitet und in deutscher Uebersetzung („Der Apotheker" [Rob. Hirschfeld]) beifällig wieder aufgeführt.

[3]) Die Salomonkonzerte verdrängten die bis dahin erstklassigen von W. Cramer dirigierten Professional- (d. i. Berufsmusiker-) Konzerte, die ihrerseits wieder nach J. Chr. Bachs Tode die „Bach-Abel-Konzerte" abgelöst hatten.

doner" bekannten Symphonien fanden enthusiastische Aufnahme. Die Universität Oxford verlieh dem Meister die Doktorwürde. Eine zweite Reise nach London verlief 1804 ebenso glänzend. Beide Reisen hatten H. großen materiellen Gewinn und viele Ehrenbezeugungen eingetragen.

Wien.

Schöpfung und Jahreszeiten.

Zurückgekehrt, schrieb er in Wien seine großen Oratorien „Die Schöpfung" (U. privatim 29. April 1798 im Palais Schwarzenberg, öffentlich 19. März 1799 im Burgtheater zu Wien) und „Die Jahreszeiten" (Wien 24. April 1801), die noch heute jedes Ohr und Herz erfreuen.[1]) Es sind dies, wie W. H. Riehl („Allg. Deutsche Biogr.") sagt, nicht geistliche Dramen wie jene Händels, sondern epische Kantaten lyrischen Einschlags. H. starb an Altersschwäche zu Wien[2]) den 31. Mai 1809, als die Stadt von den Franzosen erobert und besetzt war. In der Bergkirche zu Eisenstadt setzte man ihn bei. Er hinterließ 125 Symphonien (darunter zählen auch die sog. „Divertimenti", eine instrumentale Mittelgattung zwischen Partite und Streichquartett, die „Kassationen" [italien. Cassazione, Verabschiedung], ständchenartige „Freiluft"- und Abendmusiken, gleichfalls mehrsätzig, für einfach besetztes Instrumental-Ensemble, und Serenaden[3]) selbst), 83 Streichquartette — die ersten Standwerke ihrer Gattung unter ihnen, wie das beseligende op. 77 G dur, mit seinem herrlichen Adagio —, 35 Klaviertrios, 30 Trios für Streichinstrumente und andere Kombinationen, 175 Stücke für das Baryton (ein heute veraltetes gambenähnliches Streichinstrument, der Baß der Viola d'amour), 24 meist kleinere Opern, 4 Oratorien, 15 Messen, 44 Klaviersonaten, Lieder (vgl. S. 106, Anm. 1) usw.

Nachlaß.

Symphonien und Quartette

Von den Symphonien sind außer der großen in *B* dur unter besonderem Titel bekannt: jene in *G* „mit dem Paukenschlage",

---

[1]) Vgl. „Aesthetische Betrachtungen über D. Jahreszeiten u. Die Schöpfung von J. Haydn", zwei wertvolle Abhandlungen des Schweizer Komponisten, Dichters und Pädagogen Schnyder von Wartensee (1786—1868). (S. die Biographie „Xaver Schnyder v. W." im 59. Neujahrsstück der Allg. Mus.-Gesellch. in Zürich. Ebd. 1871, Orell & Füßli.)

[2]) Jetzt Haydngasse 19. Das Sterbehaus, seit 1793 dem Meister gehörig, zugleich die Geburtsstätte der „Schöpfung", „Jahreszeiten" und „Volkshymne", wurde von der Gemeinde für das in des Meisters Wohnung befindliche H.-Museum angekauft. Wien verdankt den Aufführungen jener Oratorien reiche Einnahmen für die Pensionskasse der Musiker-Witwen und Waisen.

[3]) Spanisch Serenada, Abendmusik, Ständchen, auch vokal. Im Gegensatz zu dieser fürs Freie berechneten älteren Serenadenform mit konzertierenden Blasinstrumenten bildete sich die neuere Streicherserenade für den Konzertsaal. Die S. unterscheidet sich von Suite, Sonate und Symphonie durch die größere Sätzezahl und leichtere Faktur. — Wohl zu unterscheiden von Serenata (ital.), einer Art dramatischen Kantate.

die Militärsymphonie, die Oxford-Symphonie, die ihm den Doktortitel einbrachte, und die „Abschiedssymphonie", die 1772 den Fürsten Esterházy bewog, seinen Musikern den verweigerten Urlaub zu gestatten. Von den Quartetten wurde namentlich das „Kaiserquartett" in *C* berühmt, dessen zweiter Satz (in *G*) als Variationsthema die von H. komponierte österreichische Volkshymne bringt. Mit dem bekannten Text von Haschka: „Gott erhalte Franz den Kaiser" wurde dieses wahrhaft klassische Volkslied 1797 zuerst öffentlich gesungen.[1])

Kaiserlied.

Seiner ganzen Natur nach war Haydn mehr zum Heiteren und Gemütvollen als zum Großartigen und Heroischen angelegt, wofür alle seine Kompositionen Zeugnis ablegen.[2]) Er wollte vor allem zur Freude, Erheiterung und Zerstreuung der Menschheit schaffen. Den neuen Stil auch in die Kirchenmusik einführend und die einzelnen Sätze der Messe (wir erwähnen bloß die „Nelson"-Messe) neu formend, folgte H. dem Zuge der Zeit, die in Aufklärung und Sinnlichkeit wurzelte. Ambros („Kulturhistorische Bilder") sagt von H.s Kirchenmusik: „sie mahnt an süddeutsche und italienische Kirchenfeste, die zugleich Volksfeste sind, wo das Leben seine bunteste Fülle in Freude und Jubel ausbreitet. Es hat dies schon zu Haydns Zeiten (Fürstbischof Graf v. Hohenwart verbot deren Aufführung in Wien) Anstoß erregt. Die Antwort des frommen Greises an den Mailänder Hofpoeten Carpani: „Wenn er an seinen Gott denke, so hüpfe ihm das Herz vor Freude, und da hüpfe denn seine Musik mit" — ist freilich geeignet, den Strengsten, wenn nicht mit dem Werke, so doch mit dem Komponisten zu versöhnen. Die Subjektivität des Komponisten und die Zurückschiebung des Textes ist nirdends stärker hervorgetreten als bei Haydn. Wie objektiv-gottes-

Messen.

---

[1]) Vgl. A. Schmid, J. Haydn u. Niccolo Zingarelli. Beweisführg., daß J. Haydn der Tonsetzer des österr. Volksgesanges sei. Wien 1847; J. Thienel, Geschichtliches u. Musikalisches zur österr. Volkshymne. Aussig 07. Haydns Melodie, vielfach als Kirchenlied verwendet, wird auch zu Hoffmann v. Fallersleben „Deutschland über alles" gesungen (s. auch Lubrich).

[2]) GA. [Adler, Mandyczewski u. a.] seit 1907 in Vorbereitung. NA: u. a. 10 beliebteste Sonaten [Cl. Schultze], Coll. Litolff. S. auch die geistvollen Uebertragungen H.scher Quartettsätze v. Seiß.

B.: A. C. Dies, Wien, 1810. G. A. Griesinger, Notizen über J. Haydn. Lpz. 1812. C. F. Pohl (Bibliothekar d. Gesellsch. d. Musikfrde., Wien, † 1887), Lpz., 2 Bde., 1875 und 1882. Leop. Schmidt, Brl. „Harmonie" (ill.), L. Nohl, Lpz. Reclam.*

L.: Guiseppe Carpani, Le Haydine, Mailand, 1812; Ad. Sandberger: Z. Gesch. d. Haydnschen Streichquartetts, Altbayr. Monatschr. 00.

D.: Wien 1887 (Natter); Rohrau [Büste] 1794.

dienstlich ist dagegen die Musik Palestrinas!“ Sehr richtig. Ist aber die katholische Figuralmusik — die Klassiker schrieben ihre Messen für den katholischen Kultus — nicht als eine Reaktion gegenüber der Aszetik der liturgischen Gesänge zu betrachten?

H. persönlich war wahrhaft kindlich fromm. „Nie war ich so fromm, als in der Zeit, wo ich an meiner „Schöpfung“ arbeitete; täglich fiel ich auf meine Knie nieder und bat Gott, daß er mir Kraft zur glücklichen Ausführung dieses Werkes verleihen möchte.“ Und als er wenige Jahre vor seinem Tode der Aufführung dieses Werkes beiwohnte, fiel er bei der tiefergreifenden und glanzvollen Stelle: „Und es ward Licht“ (die berühmte Modulation nach *C*!) überwältigt zusammen und rief mit ausgestreckten Armen: „Nicht von mir, von dort oben kommt alles!“

Michael Haydn.

Auf dem Felde der Kirchenkomposition wirkte hervorragend des Meisters Bruder Michael Haydn, einer der Mitbegründer der Wiener klassischen Schule (1737—1806), Stiftsorganist zu St. Peter in Salzburg (Tenebrae, d moll-Litanei. Hier liegt vor deiner Majestät u. a.) Unter seinen zum eisernen Bestande der katholischen Kirchenmusik gehörenden Messen die sog. „Missa hispanica“, ein Riesenwerk für Doppelchor und großes Orchester. Michael H. kommt neuerer Zeit auch als Instrumentalkomponist mehr zur Geltung.[1]) Ohne sich mit seinem erfindungsreicheren Bruder Joseph vergleichen zu können, schrieb er doch manche noch heute interessierende Symphonie; so jene in *C*, die in Leipzig und Wien, besonders durch ihre Wechselbeziehungen zur (später geschriebenen) Jupiter-Symphonie Mozarts Aufsehen erregte.[2]) Mozart kannte sie offenbar genau.

Weg endlich mit der lächerlichen, immer wieder gehörten Phrase vom „Papa Haydn“! Wie schlecht paßt das Wort auf diesen ewig jungen Meister, der just in den staunenswerten Schöpfungen seiner Alterstage feuriger, elastischer erscheint, denn so mancher kritische Spötter aus unserer Zeit der „jungen Greise“.

„H.s Tod war nicht nur das Scheiden eines Künstlers, wie wenige seines gleichen waren, sondern bedeutet auch einen Wendepunkt in der Geschichte der Musik. Neue Strömungen traten im Zusammenhang mit der romantischen Dichtung auf“ (Gu. Adler[3]). Vorerst aber verkörpert einen weiteren Fortschritt, und zwar auf allen Gebieten tonkünstlerischen Schaffens, der unvergleichliche Meister, in dem die Musik förmlich Fleisch geworden, der aus einem angestaunten Wunderkinde zum wahren Wundermann wurde und dem sich alles, Empfindungen und Gedanken, unmittelbar in Töne umsetzte:

[1]) NA. der Instrumentalwerke [L. H. Perger] DM. i. Oest. XIV 2, 07.

[2]) NA. [O. Schmid] 1895, B. & H.; daselbst auch Klavierwerke und Passionsgesänge f. gem. Chor.

[3]) Protokoll üb. d. Vorbereitung d. H.-Zentenarfeier 1909, Wien 07.

Mozart 1756—91.

Wolfgang Amadé Mozart, * 27. Januar 1756 zu Salzburg, Sohn des fürst-erzbischöflichen Vize-Kapellmeisters Leopold Mozart (s. Kap. VII), von diesem streng methodisch unterrichtet. Seine, sich ausnehmend früh zeigende Begabung, erregte allgemeine Aufmerksamkeit. Der Vater besuchte 1762 mit „Wolferl“ und dessen elfjähriger Schwester, dem Nannerl, einer fertigen Klaviervirtuosin, die Höfe von München und Wien, wo sie großes Staunen und Bewunderung erregten. In Wien verkehrte Wolfgang viel mit den jungen Erzherzoginnen, besonders mit Marie Antoinette. Dadurch ermutigt, reiste der Vater im folgenden Jahre mit ihm nach Paris, wo die ersten gedruckten Kompositionen Mozarts, 4 Violinsonaten, erschienen. Von Paris ging es nach London. Hier löste der Wunderknabe prächtig allerhand vom Hofkapellmeister Joh. Christ. Bach ihm gestellte schwierige Aufgaben (Improvisationen, Transpositionen, Begleitung aus dem Stegreife). Nach dreijähriger Abwesenheit begannen 1766 wieder in Salzburg strenge Studien — und zugleich unglaubliche Ränkespiele gegen Vater und Sohn. 1777 schrieb der elfjährige Knabe auf Befehl des Kaisers in Wien die Oper: „La finta semplice“ und dirigierte 1768 zum erstenmale, nämlich seine Festmesse zur Einweihung der Waisenhauskirche. Bei der Rückkehr nach Salzburg wurde Wolfgang erzbischöflicher Konzertmeister. Eine 1769 unternommene italienische Reise glich einem Triumphzuge. Die Kirchen, in denen er Orgel spielte, die Theater, in denen er konzertierte, waren überfüllt und die strengen Prüfungen, die Sammartini in Mailand, Padre Martini in Bologna und Vallotti, ein angesehener Organist, Komponist und Theoretiker[1]) in Padua († 1780), mit ihm anstellten, fielen glänzend aus. In Mailand wurde die bei ihm bestellte Oper „Mitridate“ 1770 zwanzigmal mit großem Beifalle gegeben; der Papst verlieh M. (wie seinerzeit Gluck) das Ritterkreuz zum goldenen Sporn; in Bologna ward er nach bestandenem Klausur-Examen Mitglied der „Academia dei Filarmonici“.

Jugend und Reisen.

Frühwerke.

Nach Salzburg zurückgekehrt, schrieb er verschiedene Opern für Mailand, ferner Messen, Symphonien, Quartette etc. Um eine auskömmliche Stellung zu erreichen, machte der 21jährige eine Reise nach München, Mannheim und Paris, jedoch ohne Erfolg. 1781 ließ er sich dauernd in Wien nieder. Dort lebte er, das harte Gnadenbrot des musikfeindlichen Erzbischof-Nachfolgers Colloredo und die von diesem erlittene unwürdige Behandlung zurückweisend von Unterrichtsstunden, Konzerten und dem dürftigen Ertrage seiner Kompositionen. Er war der erste Musiker, der das bis dahin allen seines Standes auferlegte Joch des Fürstendieners (Bach nannte sich „alleruntertänigster Knecht“ des Rates der Stadt Leipzig, Haydns Stellung war nicht viel mehr als die eines Kammerdieners) energisch abschüttelte! Nach ihm von Beethoven zu Liszt

Emanzipation.

[1]) Als solcher vielfach mit Rameau und Zarlino übereinstimmend. Sein System, um die Lehre von den Akkord-Umkehrungen gruppiert, übernahm L. A. Sabbatini, zu Padua Basilikakapellmeister, † 1809.

und Wagner — welcher soziale Aufstieg im Musikerstande! . . Erst 1789 wurde M. kaiserlicher Kammerkomponist — mit 800 fl. Gehalt! „Zu wenig zum Leben, zu viel zum Sterben."

1790 besucht er Berlin. Der kunstsinnige König Friedrich Wilhelm II. will ihn mit einem Gehalte von 3000 Talern zu



seinem Kapellmeister machen; aus Liebe zur Heimat aber lehnte Mozart dieses glänzende Anerbieten ab und kehrt nach Wien, zu seinem Kaiser zurück, um dort in überaus bedrängten Verhältnissen — was man darüber in den Briefen und Biographien des gottbegnadeten Meisters liest, schnürt das Herz zusammen! — kaum 36 Jahre alt, am 5. Dezember 1791 zu

Vaterlandsliebe.

Armut.

Tod.

sterben. Sie begruben ihn auf dem St. Marxerfriedhof — in einem Massengrabe — wo, wußte bald selbst die Witwe Konstanze (geb. Weber aus Mannheim, eine gute Frau, aber schlechte Wirtschafterin; sie heiratete später noch den Staatsrat v. Nissen) nicht zu sagen.[1]) Für Wien bleibt das Kapitel Mozart eine unsühnbare Schuld, die auch der beste „Tilgner" nimmer beseitigen kann . . .

M., dessen immense Fruchtbarkeit und Leichtigkeit im Schaffen (vgl. S. 241) bei kurzer Lebensdauer nur noch in Schubert und Mendelssohn ein Spiegelbild findet, war „ein herrlicher, makelloser und unendlich guter Mensch . . Die Reinheit seiner Seele war absolut. Er kannte keinen Neid, keine Rachsucht, keine Mißgunst. Ich glaube, das alles klingt auch aus seiner Musik heraus, deren Eigenschaft es ist, die Menschen zu versöhnen, zu erleuchten, zu liebkosen" (Tschaikowsky[2])). Umsomehr hatte er selbst unter Neid, Mißgunst und Nebenbuhlerschaft zeitlebens zu leiden. Vorbildlich wie herzerquickend ist das Verhältnis zwischen Mozart und Haydn. Jeder ehrte die Verdienste des anderen und strebte seine Vorzüge nachzuahmen, ohne die eigene Selbständigkeit zu opfern. Haydn äußerte zu Mozarts Vater: „Ich sage Ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, Ihr Sohn ist der größte Komponist, den ich von Person und dem Namen nach kenne; er hat Geschmack und überdies die größte Kompositionswissenschaft." Und noch im Alter versicherte er mit Tränen in den Augen, Mozarts Klavierspiel könne er in seinem Leben nicht vergessen, „das ging ans Herz". M. wiederum sagte über die Widmung seiner ersten sechs Streichquartette an Haydn: „Das war meine Schuldigkeit, denn von Haydn habe ich gelernt, wie man Quartette setzen müsse;" und ein andermal: „Keiner kann alles, schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung, und alles gleich gut als Haydn." Dem an Haydns Quartetten mäkelnden böhmischen Musiker Leopold Kozeluch erwiderte M. einmal: „Herr, und wenn man uns beide zusammenschmilzt, wird noch lange kein Haydn daraus." Und er hatte einen Feind mehr . . .

Charakter.

Wenn Mozart auch auf allen Gebieten das Außerordentlichste leistete und ein Universalgenie als Musiker (ähnlich wie Goethe als Dichter und Denker) war, so besteht doch sein Hauptverdienst darin, daß er der Oper, vornehmlich der komischen, auf die er Glucks Prinzipien anwandte, klassische Form und Inhalt, sowie scharfe Charakterzeichnung gab. Hierher gehören mit Ausschluß seiner Jugendarbeiten (vergl. S. 103, Anm. 3): „Idomeneo", Ur-

Universalität.

Opern.

[1]) Die Echtheit von „Mozarts Schädel", der, angeblich wieder ausgegraben, in den Besitz des Anatomen Hyrtl, und von da in das Salzburger Mozarteum kam, ist trotz aller „Beweise" unbeglaubigt.

[2]) S. dessen B. [M. Tschaikowsky], deutsch von Jürgensen, Moskau.

aufführung München 1781; „Belmonte und Constanze oder die Entführung aus dem Serail", Wien 12. Juli 1782 (vergl. S. 184 Anm. 3); „Figaros Hochzeit", Wien 1. Mai 1786 — die Oper fiel bei den Wiener ab, gefiel aber umso besser den Pragern; für sie schrieb M. hierauf den „Don Giovanni" („Don Juan", Text von Abbate Da Ponte; die „Don Juan"-Ouverture schrieb M. binnen einer kurzen Nacht nieder — an sich schon, als Ergebnis höchster spielender Beherrschung des gesamten tontechnischen Apparates, eine Wunderleistung!) Prag, 29. Oktober 1787; die Oper wurde in der Villa „Bertramka" bei Prag, wo M. bei den befreundeten Ehepaar Duschek — er ein vorzüglicher Klaviermeister, sie eine berühmte Sängerin — wohnte, vollendet.[1]) Es folgten dann „Così fan tutte", Wien 1790; die Krönungsoper „Titus", Prag 1791und die „Zauberflöte" (für den Librettisten und Theaterdirektor Schikaneder, dessen unbedingt wirksamer Text trotz aller Banalitäten mit Unrecht herabgesetzt wird und Goethen [der in Mozart einen idealen Faust Komponisten sah[2]] zu seiner leider unvollendeten Fortsetzung verlockte) Wien 1791. Als die vollendetsten gelten das nur noch durch Rossinis „Barbier', erreichte musikalische Meisterlustspiel Figaros Hochzeit, Don Juan, die „Oper der Opern"[3]) und Die Zauberflöte, eine musikalische Apotheose des Freimaurertums.[4])

Figaro.

Don Juan.

Zauberflöte.

Von nicht zu unterschätzender Bedeutung für Mozart als Vollender des deutschen Singspiels war die 1778 durch Kaiser Josef II. erfolgte Errichtung eines National-Singspiels in Wien, wo man neben deutschen auch italienische und französische komische Opern gab. Deren Komponisten ebneten Mozart wesentlich den Pfad, so deutscherseits nach Hiller (S. 178) Dittersdorf, dessen „Doktor und Apotheker" 1786 sogar erfolgreicher als Mozarts „Entführung" war; Joh. Schenk („Der Dorfbarbier" 1796), und mit allbeliebten und gefeierten Werken Kauer („Donauweibchen" 1795), Jos. Weigl † 1846 („Die Schweizerfamilie" [„Emmeline" 1809]; italienischerseits die beiden Rivalen Giovanni Paesiello (Paisiello 1741—1816, zuletzt KD. zu Neapel, Lehrer von Bellini, Donizetti und Mercadante), von dessen mehr als 106 Opern "Der Barbier von Sevilla" und „Die schöne Müllerin" (La molinara)

Vollendung d. deutsch. Singspiels.

[1]) S. Frhr. Procházka, Mozart i. Prag. Prag, 2. A. 1899; u. desselben „Arpeggien" (s. S. 207 [4])).

[2]) Die erste Faustoper über Goethes Dichtung schrieb der Böhme Ignaz Walter, ein berühmter Singspielkomponist († 1822 Regensburg).

[3]) Vgl. Gounod, Mozarts Don Juan, deutsch [Klages], Lpz., 1891.

[4]) Vgl. Gust. Schubert, Mozart u. d. Freimaurerei, Berlin.

riesig gefielen, und Domencio Cimarosa (1749—1801), Komponist der komischen Oper „Die heimliche Ehe".

Diese Singspiele sind wohl zu unterscheiden von dem Ende des 18. Jahrhunderts namentlich zu Wien und London beliebten, derbkomischen Genre der Zauber- und Märchenposse; sie fand namentlich in Wenzel Müller aus Mähren („Die Schwestern von Prag" 1794, — die köstlich-stimmungsvolle Ständchen-Prügel- und Nachtwächterszene übernahm Rich. Wagner in sein Meistersingerlibretto! — „Alpenkönig", „Teufelsmühle" 1799) einen echten „Volkskomponisten". Ihr Erbe trat die „Operette" des 19. Jahrhunderts an.

Dramatik. Ueber M.s dramatische Muse sagt A. von Dommer: (Gesch. d. Mus. p. 551): „Keiner hat die höchste Energie und klarste Bestimmtheit des Ausdrucks in vollkommenerem Maße als M. mit der reichsten und blühendsten Melodik zu vereinigen vermocht. Seine Charaktere sind unmittelbar musikalisch erzeugt, sie fühlen, denken und handeln in Tönen, die Musik ist ihnen natürliches Organ und angeborene Sprache; jede seiner Personen tritt uns mit merkwürdiger Lebenswahrheit entgegen und behauptet ihre Individualität in allen Lagen, Situationen und in allem Wechsel der Leidenschaft, immer sie selbst und sich treu bleibend. Auch in den kompliziertesten Verflechtungen der Stimmen behaupten seine Charaktere ihre individuellen Eigentümlichkeiten mit wunderbarer Konsequenz; Stimmen, welche bloß harmonische Füllungen sind, kennt M. in seinen Opern-Ensembles nicht. Darum sind sie überall wahre Lebensbilder."

M. weiß als Dramatiker Wort und Ton zu einem Organismus zu verschmelzen, die beiden intuitiv stets so mischend, daß bald das Wort, bald die Musik die Oberhand behält, je nachdem der Text an sich, oder die Situation selbst als Träger der Szene erscheinen: Den Instrumenten des Orchesters, die Haydn sprechen gelehrt, gab Mozart ihre Seele. Nicht zu übersehen ist eines:

Instrumentierung. so riesige Fortschritte auch seither die Instrumentierungskunst gemacht, in der Mischung der Klangfarben, just oft der heterogensten Instrumente zu organischen Klangwirkungen zeigt M., an sich ein Meister der Orchestrierung, eine einzig dastehende, wohl mit dem exorbitanten Gehörsinn innig zusammenhängende Meisterschaft; insbesondere in der Verwendung der Bläser [Klarinetten). [1]] Wie in so vielem hat auch darin noch keiner Mozart erreicht. Er ist und bleibt die inkarnierte Musik!

---

[1]) Man höre z. B. die beiden berühmten Klarinettenquintette von Mozart und Brahms, wie wunderbar dort der Klarinettenton organisch zu einem Klangzauber mit dem Streicherchor verschmilzt, indessen er hier immer wie ein fremdes Element erscheint! — Vgl. Dr. E. v. Komorzynski (MS. Wien, * 1878): Mozarts Kunst der Instrumentation, 07.

Unter seinen Kirchenkompositionen behauptet Mozarts Schwanengesang: das Requiem, die erste Stelle (vollendet durch seinen Schüler Franz Süßmayer, von dem die Instrumentation des „Dies irae", das „Sanctus", „Benedictus" und „Agnus" herrührt). In Mozarts Messen, meist vor dem 20. Jahre geschrieben, findet man Stellen von erhabener Schönheit neben solchen, in denen er dem Zeitgeschmack folgt. (Vgl. Brixi. S. 208.) **Requiem.**

Mit seinen Symphonien (deren Instrumentierung für kleine Räume berechnet ist) schlägt M. eine herrliche Brücke zwischen Haydn und Beethoven. Am berühmtesten sind die *G* moll-, *Es* dur- und *C* dur-(die sog. Jupiter-)Symphonie mit der Schlußfuge, diese ein Wunderwerk polyphoner wie anmutreicher Kunst. Von seinen Klaviersachen sind viele der Zeit zum Opfer gefallen. Zu den hervorragendsten zählen die Phantasie und Sonate in *C* moll [1]), die große vierhändige Sonate in *F* dur (Mozart ist überhaupt der Schöpfer der 4 händigen Sonate), das Rondo in *A* moll und besonders die Klavier-Konzerte,[2]) die seit M. Sonaten-(bezw. Symphonie)-form zeigen. (Vgl. auch S. 103, Anm. 3 und Kap. VIII). **Symphonien.** **Klavierwerke.**

Mozarts Streichquartette gehören zu dem Kostbarsten, was wir besitzen. Haydn selbst urteilte: „Hätte M. auch nichts anderes geschrieben als seine Violionquartette und sein Requiem, er würde allein dadurch schon unsterblich sein."[3]) Zu den genußreichen und arg vernachlässigten Werken des Meisters zählen die Violin-Sonaten und Konzerte, die Bläserserenaden u. v. a. **Quartette.**

Der Inhalt der Mozartschen Muse ist warme, edle und massvolle Empfindung, gepaart mit unnachahmlicher Grazie. Diese durchweht namentlich auch die Lieder des Meisters, auf die wir noch zurückkommen. Er verstand es, das, was die italienische, deutsche und französische Schule einzeln ausgebildet hatten: Wohllaut, Deklamation und Geistestiefe in seinem universellen Geiste zur Einheit zu verknüpfen und bei seinen Schöpfungen zu verwerten.[4]) Wie **Inhalt und Bedeutung der Werke.**

---

[1]) Die von Grieg „hinzukomponierte" 2. Klavierstimme zu Mozarts Sonaten verdient bei aller Verehrung für den nordischen Meister keine Empfehlung.

[2]) Vorzügliche 4 händige A. [Hugo Ulrich (hochbegabter Symphoniker, † 1872 Berlin)] Leuckart, Lpz. A. des D-moll Konzerts (mit der himmlisch schönen Romanze) f. 2 Klaviere [Kullak].

[3]) A. der Quintette f. Kl. z. 4 Hdn. [Rob. Franz], Leuckart.

[4]) Auffallenderweise ist Mozart trotz seiner engen Verbindung mit der italienischen Kunst in Italien selbst wenig bekannt und

meint aber der geistreiche Camille Bellaigue in seinen „Silhouetten“? „Um Mozart zu hören, wie er gehört werden sollte, dazu ist unser Ohr nicht fein genug, unsere Finger sind zu schwer, ihn zu spielen, unsere Sprache zu arm, um von ihm zu reden.“

Ernst und Heiterkeit.

Doch der tiefe Ernst sei M. fremd — behauptet man. Hören denn so wenige nur den düster-leidenschaftlichen Ausbruch tiefsten seelischen Schmerzes, der nach Befreiung ringt und diese sich endlich auch siegreich erkämpft, oder ist er so selten in Werken des Meisters, vom wunderherrlichen G-moll-Quintett, der G-moll-Sinfonie angefangen bis zu den überirdischen leidlösenden Klängen der „Zauberflöte“ und des Requiems?

Da mußte erst Felix Mottl kommen und beim Salzburger Musikfest (1904) seine berühmte Mozartpredigt halten. „Mozart ist für uns Musiker das Heiligste, was wir uns denken können. Ich habe nie recht verstanden, wenn man bei Mozart nur von Heiterkeit und einer gewissen Schönheit spricht . . . Es gibt eine Wehmut in der Heiterkeit, es gibt einen Schmerz in der Freude, der die Menschen in Höhen führt, von denen herab nur die Göttlichsten zu uns armen Menschen sprechen können. Auf dieser Höhe hat Mozart gestanden . . .“

Unter den Musikern erinnert uns nur noch Rob. Franz, unter den deutschen Poeten erinnern uns Goethe und namentlich Heine an diesen Standpunkt. Darin erkennen wir auch jenes so seltsam wohltuende, überaus trostreiche Element, das vor allem Mozarts Musik unvergänglich erhalten muß für alle Zeiten, das diesen „Licht- und Liebesgenius der deutschen Musik“, wie Wagner Mozart nennt, immer von neuem anbetungswürdig erscheinen lassen wird.

Ewigkeitswerte.

„Wir dürfen also nicht nur von Heiterkeit und von absolut Musikalisch-Schönem sprechen, sondern wir müssen von himmlisch unbegreiflichem, großartig Schönem sprechen, wenn wir von Mozart reden, der für alle Zeiten ein Gegenstand der Verehrung und der Anbetung für jeden Künstler war.“ (Mottl.) —

Demutsvoll beugte, wir wissen es, der stolze Richard Wagner sein Knie vor Mozart; voll Begeisterung und echt künstlerischen Mit- und Nachempfindens schrieb ein Gounod sein leider viel zu wenig gewürdigtes Buch über „Don Juan“; geradezu vorbildlich leuchtet aus den Briefen Tschaikowskys eine unbegrenzte Verehrung für den einzigen Mozart, den Menschen wie den Künstler, hervor, entzückt spricht Rubinstein von ihm und Rich. Strauß gesteht, M. allen Großmeistern vorzuziehen — diese wenigen Beispiele genügen, um zu beweisen, daß Mozarts Bild auch den Geistern der neuen Zeit gegenwärtig ist, mag auch die große Menge mehr oder minder acht- und

---

beliebt. Er teilt dies' Schicksal allerdings mit Beethoven, Weber, Marschner, Lortzing, Gluck und allen anderen Beherrschern der älteren deutschen Opernbühne.

verständnislos an ihm durch kräftigere Reize angezogen, vorbeifluten. [1]) Allein es bedarf wahrlich keiner Prophetengabe, um es auszusprechen, das Mozarts Werke [2]), wenn unsere Zeit der Wirrsale und

[1]) Dem widerspricht nicht die Tatsache, daß die Mozartjubiläen: 1856 (100. Geburtstag), 1887 („Don Juan"-Feier), 01 (100. Todestag) und 06 (150. Geburtstag) allenthalben festlich begangen wurden. Insbesondere im Jäner 06 stand die gebildete Welt vollends im Zeichen Mozarts, in ihm bewegten sich Theater und Konzert, Presse und Buchhandel. Es regnete Gedenkschriften und Artikel und aus dem durchtränkten Boden schossen auch pilzartig die „Mozartheuchler" hervor. Auf sie hatte es eine aufsehenerregende Broschüre „Mozartheuchelei" abgesehen — schade nur, daß der Autor sich als Musikunwissender entpuppte. — Aus der Flut der Festartikel ragt jener von Dr. Georg Göhler (* 1874, Zwickau, Dirigent des Riedel-Ver., z. Z. HKM. Karlsruhe), in der „Zukunft" hervor.

[2]) GA. bei Breitkopf & Härtel: [Brahms, Espagne, Goldschmidt, Joachim, v. Köchel, Nottebohm, Reinecke, Rietz, Rudorff, Spitta, Graf Waldersee]. I. Messen, II. Litaneien, Vespern. III. Kl. geistl. Ges.-Wke. IV. Kant., Orat., V. Opern (21(. VI. Arien u. dgl. VII. Lieder, Canons. VIII. Sinf. IX. Kassationen, Serenaden, Divertimenti. X. Märsche u. kl. Stücke f. Orch. XI. Tänze f. Orch. XII. Vl.- u. Bläs.-Konz. XIII., XIV. XV. K.-Mus. XVI. Klav.-Konz. XVII. Klav.-.Quint. und -Quart. Klav.-Trios. XVIII. Son. f. Klav. u. Vl. XIX. Pianof. 4händ. XX. Son. u. Phantas. f. Pianof. XXI. Variat f. Pianof. XXII. Kl. Stücke f. Pianof. XXIII. Orgelson. XXIV. Supplement (Requiem u. a.). NA. von Figaro, Don Juan u. Zauberflöte (Klavierausz.), Coll. Litolff. S. auch S. 231 [2]) [3]). — „W. A. M.s Gesammelte Poesien" [Dr. Batka], Prag 06, Dürerverlag.

B.: Niemetschek (aus Sadska, Univ.-Prof. in Prag, später Wien, die lauterste Quelle der M. L., als Ergebnis persönlicher Erinnerung wie der Berichte von M.s Frau und Freunden der Grundstock für alle späteren B.n). Prag 1798, NA. [Dr. Rychnovsky], Prag 05. G. A. van Nissen, 1828. A. Ulibischeff, 1847. Otto Jahn (hochangesehener Archäologe u. Kunstrichter, 1813—69, Göttingen; sein Buch ist die erste musikgeschichtliche Arbeit nach philologisch-kritischer Methode, mustergiltig für alle späteren Biographien.) 4. A. [H. Deiters] 2 Bde. B. & H. 05. O. Fleischer, Brl. E. Hoffmann & Co. 00; mit wertvoller Bibliographie der Mozartliteratur. Nohl, Lpz. Reclam.*

L.: Franz Lorenz, M. als Klavier-Komponist, Lpz. Leuckart. M.s Briefe [L. Nohl], Salzburg, Mayr. 1877; [Dr. C. Storck] Greiner und Pfeiffer. L. v. Köchels (Wiener Jurist und Naturwissenschaftler, † 1877) chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtl. Tonwerke M.s. — K. F. Pohl, M. und Haydn in London. 2 Bde. Wien, Gerold. G. Nottebohm, Mozartiana. 1880. L. Mirow, M. u. d. neuere Mozartliteratur, Hildesheim, 1898. S. ferner S. 229 [1]) [3]) [4]). Vgl. auch: „M.nd. erste Harmoniumkomponist" in „D.Harmonium", Juni 05. M. Nr. der NMZ. 06, 8, 9.

D.: Salzburg 1841 (Schwanthaler), Wien, 1896 (Tilgner) Prag, 1908 (Metzner) u. a. Mozartmuseum im Geburtshause zu Salzburg.

Zerklüftung verrauscht sein wird, von neuem die Welt zur Bewunderung zwingen werden; denn das wahrhaft Schöne und Edle verliert wohl zeitweise, aber nicht für immer die Gewalt über das Menschenherz.[1])

Von den beiden Söhnen Ms. zeigte nur der jüngere Wolfgang Amadeus († 1844) als Dirigent des von ihm begründeten Cäcilienvereins in Lemberg, wie als Komponist musikalische Begabung. Aber die Wucht des väterlichen Namens ließ ihn zu keiner Bedeutung kommen.

Subjektivität und Objektivismus.

Als unmittelbarer Ausdruck der persönlichen Seelenbewegung, des Subjektes, des eigenen Ich oder eines fremden nachempfundenen (wie in den Operngestalten), erhebt sich die Musik bei Mozart zuerst mächtig über das bis dahin, sei es nun lieblich oder noch so gewaltig getriebene Spiel der Harmonien und Tonfolgen. Sie erhebt sich, ähnlich wie bei Bach, zu einer Art Naturphilosophie, wenn auch noch innerhalb der Grenzen jener Subjektivität. Die Erweiterung zum Objektivismus, zur „Weltphilosophie in Tönen", war dem größten Meister der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts vorbehalten, ihm, der auch als der Erste vom „Dichten in Tönen" sprach:

Beethoven 1770—1827.

Ludwig van Beethoven. Am 16. Dezember 1770 zu Bonn geboren, wo sein Vater in der Kapelle des meist in Bonn residierenden Kurfürsten von Köln als Tenorist angestellt war, verlebte B. an der Seite der kränkelnden, früh verstorbenen Mutter freudlos seine Jugendzeit. Mit ein Grund zu seinem später so verschlossenen und düsteren Charakter, zu jener unbefriedigt gebliebenen Sehnsucht nach idealen Verhältnissen. Einen Lichtpunkt bildete der Verkehr mit der liebenswürdigen und gebildeten Familie v. Breuning, mit der B. auch später enge Beziehungen unterhielt. — Den ersten musikalischen Unterricht erhielt er bei dem Oboisten Pfeiffer, dem Organisten van der Eden und Gottlieb Neefe, unter dessen Leitung der zehnjährige Knabe seine erste Sonate schrieb. Unwiderstehlich zog es ihn bald nach Wien — damals in musikalischer Beziehung die tonangebende Stadt. Beim ersten Aufenthalte daselbst (1787) hatte B. das Glück, Mozarts Aufmerksamkeit zu erregen, der bei seinem Spiel prophetisch ausrief: „Dieser Jüngling wird noch viel von sich reden machen." 1792 siedelte er ganz nach Wien über und kam durch Emp-

(Randnotizen: Jugend. — Wien.)

[1]) Zu den zahlreichen M. zugeschriebenen, doch nicht nachweislich von ihm herrührenden Werken kommen neuester Zeit die große Cmoll-Messe [1900, Aloys Schnitt (Pianist u. Komp., Dirigent des durch ihn zu hoher Blüte gebrachten Dresdner M.-Vereins, † 02)] und ein 7. Violinkonzert [A. Kopfermann] (B. & H., 07).

fehlung seines Kurfürsten in die höchsten Adelskreise; insbesondere die kunstsinnigen Fürsten Lobkowitz und Lichnowsky, die Grafen Esterházy und Kinsky nahmen sich seiner an. Im Hause van Swietens (eines Sohnes des berühmten Leibarztes Maria Theresias) ward er mit den Werken Bachs und Händels bekannt. Sein Lehrer Lehrzeit. wurde Joseph Haydn. Als dieser von seiner ersten Londoner Reise 1792 ruhmgekrönt auch nach Bonn kam, hatte man ihm dort



Ludwig van Beethoven.

den jungen vielversprechenden B. vorgestellt, der dem Meister zwei Kantaten seiner Komposition vorlegte. Auf Haydns wohlwollendes Urteil hin empfahlen ihm B.s Gönner (besonders ein Deutsch-Ordensritter Graf Waldstein, dem er später die Klaviersonate op. 53 gewidmet) den jungen Mann als Schüler. Haydn aber nahm den Unterricht etwas lax, und B.s eigentlicher musikalischer Berater wurde

Johann Schenk (s. S. 229). Als Haydn im Januar 1794 abermals nach London ging, genoß B. bei dem Hoforganisten und DKM. Albrechtsberger, einem hochangesehenen Theoretiker und Komponisten zahlreicher Kirchen-, Kammer- und Orchesterwerke († 1809) und bei Antonio Salieri (s. S. 256) Unterricht. Sein erstes Werk, drei Trios, erschien 1795; das zweite, drei Klavier-Sonaten, widmete er Haydn.

Schaffen.

1. Periode op. 1—18.

Die erste Periode in B.s künstlerischem Schaffen — — drei solcher Epochen lassen sich hier deutlich unterscheiden — in der er sich den Meistern Haydn und Mozart anschloß, reicht von 1786—1803. Sie umfaßt die 1. und 2. Symphonie, die ersten Trios, Klavier- und Violin-Sonaten bis op. 30, das Septett, die Musik zum Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus" und das Oratorium „Christus am Ölberge".

2. Periode op. 19—100.

Die zweite Periode, etwa von 1803—1815, durch die 3. Symphonie, die „Eroica" eingeleitet, enthüllt Beethovens ganze Eigentümlichkeit. Hieher rechnen: 1804—05 „Fidelio", 1806—08 die Symphonien in *B*, *C* moll und die „Pastorale", 1813 die *A* dur-, 1815 die *F* dur-Symphonie; die Klavier-Sonaten bis op. 57, die sog. Kreutzer-Sonate op. 47 für Klavier und Violine, das Quartett op. 95 und das Trio op. 97 in *B* dur.

Aus diesen Epochen ragen noch als besonders schön hervor: die Klavier-Sonaten op. 13 (pathétique), op. 27 Nr. 2 Cis moll (Mondschein-Sonate), op. 31 Nr. 2 in D moll, op. 53, op. 57 (appassionata), op. 81 (Les Adieux) und op. 106; das Streichquartett op. 59 Nr. 3 in C — diese 3 Quartette dem Besteller Grafen Rasumowky gewidmet, der die russischen Themen dazu gab — ; das Quintett op. 29.

Erioca.

B. war und blieb trotz seines aristokratischen Umganges Republikaner. Siehe die Geschichte der „Eroica." Um sein politisches Ideal, Napoleon Bonaparte, zu verherrlichen, schrieb er jene heroische Symphonie; sie ihm widmend. Als sich aber 1804 Napoleon die Kaiserkrone aufsetzte, zerriß er den Titel der Partitur.

Großen Instrumentalvirtuosen seiner Tage zollte B. lebhaft Anerkennung, wiederholt selbst durch Zueignung eines Werkes; so der obengenannte Violinsonate und der Violinromanze op. 50 an die berühmten Geiger Rudolph Kreutzer und P. Rode (vgl. Kap. VII), der Hornsonate op. 17 an den Hornvirtuosen (und -Komponisten) Punto (recte Wenzel Stich aus Tschaslau i. Böhm. [† 1803, Prag]).

1809 berief ihn Jérôme, König von Westfalen, nach Kassel. Um B. Wien zu erhalten, setzten ihm reiche Gönner (Graf Kinsky, Fürst Lobkowitz und sein Schüler Erzherzog Rudolf) eine jährliche Besoldung von 4000 Gulden aus. Die großmütige Tat wurde allerdings zum Teil illusorisch, indem der Geldwert durch den damaligen Staatsbankrott bedeutend sank.

Ruhmeshöhe.

Während des Wiener Kongresses (1814) hatte B. durch

Aufführung der 5. und 7. Symphonie, des symphonischen Tongemäldes „Die Schlacht bei Vittoria“ und der Oper „Fidelio“ die Höhe seines Ruhms erstiegen. Er ließ sich auch von den gekrönten Häuptern nach eigener Aussage den Hof machen. „Fidelio“ — ein musikdramatisches Werk, das wie kein zweites die Einheit der Zeit wahrt — hatte bei den ersten Aufführungen, 1805 und 1806 in Wien, dann auch in Prag keinen Erfolg; B. fehlte zudem die Bühnenkenntnis; erst nach der Umarbeitung (als „Leonore“ 1814) wurde der unvergängliche Wert dieser, in jeder Hinsicht „einzigen“ Beethovenoper, zu der der Meister nicht weniger als 4 Ouvertüren (eine davon 1807 für Prag) schrieb, erkannt.[1] Ein geistreicher Franzose nannte zwar auch diese Umarbeitung „eine symphonische Kantate“. Richard Wagner (Ges. Schrift. VII, 129) sagt: „Vergleicht man die breit und reich entwickelten Formen einer Symphonie Beethovens mit den Musikstücken seiner Oper Fidelio, so merkt man sogleich, wie der Meister sich hier beengt und behindert fühlte und zu der eigentlichen Entfaltung seiner Macht fast gar nie gelangen konnte, weshalb er, wie um sich doch einmal in seiner ganzen Fülle zu ergehen, mit gleichsam verzweiflungsvoller Wucht sich auf die Ouvertüre warf, in ihr ein Musikstück von bis dahin unbekannter Breite und Bedeutung entwerfend“. Das war die (1806 geschriebene) sogen. „große Leonoren-Ouverture Nr. 3“ — ein Vorklang der „Symphonischen Dichtung“. Sie wird am wirksamsten während der Verwandlung des 2. Aktes der Oper gespielt, zu deren Einleitung die kleinere 1. Ouvertüre (e-moll) paßt. Eine starke Vertiefung der Gattung zeigen insbesondere auch des Meisters herrliche Ouverturen zu „Egmont“ und „Coriolan“ (vergl. auch S. 103, Anm. 3). Nach jener Zeit des Fidelio-Erfolges verdrängte ihn Rossini durch die heute fast vergessenen Opern „Tancred“, „Die diebische Elster“, „Othello“ u. a., wenigstens beim großen Publikum.

Fidelio.

Ouverture.

Die dritte Periode, der sog. „letzte B.“ (beeinflußt von Händel und Bach), faßt besonders: die „Missa solemnis“ (1818), die 5 großen Streich-Quartette op. 127, 130, 131, 132 (mit dem Dankgesang) und 135 (die berühmten „Letzten“, der erste Vorklang künftiger „Vierteltonmusik“ !) die Klavier-Sonaten op. 101 bis 111, die Ouverturen op. 115 und 124 und die neunte Symphonie mit Chor (Schillers „Hymne an die Freude“), deren Schönheitswert noch bis in die neueste Zeit hinein die Musiker zu lebhaftem Für und Wider erregte. Ihr stimmungsverwandt ist die wenig gekannte, mozartisch angehauchte Chorphantasie op. 80.

3. Periode op. 101—124.

Die „Neunte“.

[1]) NA. Klav.-Ausz. Coll. Litolff. Vgl. auch S. 182 oben, und Simon: D. 4 Ouverturen zu Fidelio, NMZ. 1889, 18.

Sympho-nien.

Hier eine Uebersicht über Entstehungs- und Uraufführungszeit dieser 9 unerreichten symphonischen Meisterwerke:

Nr.	Tonart:	Opus:	Kompositionszeit:	Uraufführung (Wien)
I	C dur	21	1799	1800
II	D dur	36	1802	1803
III	Es dur (Eroica)	55	1803—4	1805
IV	B dur	60	1806—7	1807
V	C moll	67	vollendet 1807	22./12. 1808 (Theater
VI	F dur (pastorale)	68	1808	a. d. Wien)
VII	A dur	92	1813	1813[1])
VIII	F dur	93	1812	1814[2])
IX	D moll	125	vollendet 1824	7./5. 1824 B.s berühmte Akademie im Kärntnertheater.

Letzte Quartette.

Die letzten Quartette scheinen „nebst einigen Chören und Orgelsachen von Seb. Bach die äußersten Grenzen, die menschliche Kunst und Phantasie bis jetzt erreicht; Auslegung und Erklärung durch Worte scheitern hier . . .“ Diese Schumannschen Worte gelten noch heute.

In der Vokalkomposition zwar weniger glücklich, — er mutet, wie Seb. Bach, Gesangsstimmen manchmal zu, was sonst nur Instrumente leisten — steht B. gleichwohl mit dem dramatisch packenden „Fidelio“, der Neunten und der Hohen Messe auf gleicher Höhe, wie als Instrumentalkomponist (vgl. auch S. 106, Anm. 1). Das Oratorium „Christus am Oelberge“ erreicht die Werke von Händel, Bach und Haydn nicht, und B.s erste Messe in *C* steht mit jenen von Haydn auf gleicher Linie. Dagegen entspringt diesen Formen riesengroß seine „Missa solemnis“,[3]) das größte Werk der neueren Zeit; allerdings über den liturgischen Rahmen weit hinausragend, wohl geistliche, aber keine kirchliche Musik. Im Konzertsaale ist sie von größter Wirkung. Fr. Witt sagt über das Gloria dieser Messe[4]): „Dasselbe macht ganz besonders aus dem Grunde so ungeheuren Eindurck, weil das gigantische Walten freier Rythmen gar nicht den Eindruck aufkommen läßt, als ob sich diese ungestümen Meerwogen

Missa solemnis.

---

[1]) Zugleich mit der „Schlacht b. Vittoria“, (der quasi X. Symphonie) in einer patriot. Akademie zum Besten der Hinterbliebenen der bei Hanau verwundeten österr. u. bayrischen Krieger, am 8. Dezember in der Wiener kais. Reitschule.

[2]) Infolge der Kriegsereignisse wenig beachtet; der Konzertzettel befand sich i. d. Wiener Mus.- u. Theaterausstellung 1892.

[3]) U. 1824 Petersburg; 1830 folgte das kleine Warnsdorf i. Böhm. (vgl. F. Moissl i. d. „Reichenb. Ztg.“ 04), erst später Wien!

[4]) Vgl. Stehle, Chor-Photographien. Regensburg 1873, Pustet.

der Tonmassen im Schulrahmen des Taktes abwickeln; es tritt das machtvolle Gebilde fessellos heraus aus den kleinen Grenzen des Gewöhnlichen, und vor dem staunenden, tief ergriffenen Hörer steht in seiner hohen Majestät das Schrankenlose, Unbegrenzte, Ewige! Das ist aber das Göttliche!"[1])

Beim „letzten B." herrscht die Variation (d. i. die „Veränderung" eines prägnanten, immer wieder erkenntlich durchschimmernden Themas durch Verwandlung einzelner seiner Elemente, bereits durch Haydn und Mozart modern kontrastierend entwickelt[2]), und die Fuge in freier Form vor. Siehe dort, abgesehen vom 2. Satz der Appassionata namentlich die Sonate op. 111, hier die Sonate op. 109. **Variation und Fuge.**

In B.s Klaviersonaten, die mit ihrem Bachschen Anhauch allein eine ganze Gedankenwelt bergen, ruhen nebenbeigesagt die Keime des Stiles aller großen modernen Komponisten. Einzelne Funken, die B.s Genius oft nur so nebenbei sprühte, entzündeten die Flammen fremder Herde. Oder, was dort gelegentlich wie ein Span vom Hobel abfiel, wird von andern aufgenommen und zu einem selbständigen Neubau verwendet. Wir finden so bei B. den Vorklang von Schumann (s. z. B. das Scherzo in Beethovens op. 106, „Sonate f. d. Hammerklavier"), Mendelssohn (VII. Symph.), Chopin (Scherzo des F-Dur-Quartetts [direkt Chopins Mazurka], und das herrlichste aller Adagios [Fis moll!] in der B Dur Sonate 106), R. Wagner (IX. Symph. 3. Satz [Lohengrins Ankunft, A dur!][3]) Brahms, ja selbst — Joh. Strauß mit seinem Wiener Walzerrhythmus. **Klaviersonaten.** **Vorklänge.**

In der Entwickelung der Programm-Musik endlich, d. i. der tonkünstlerischen Darstellung bestimmter äußerer oder seelischer Vorgänge — ihr Gegensatz ist die absolute (positive), d. i. die durch keinerlei Vorstellung gebundene Musik an sich — bedeutet B. eine bedeutsame Wandlung von der bisher geübten bloß äußerlichen Naturnachahmung im materiellen Sinne (Tongemälde[-malerei], vgl. die Niederländer Jannequin und Hermann [„Schlacht vor Pavia" 1549 eine Vorläuferin der Schlacht b. Vittoria!] Kuhnau, Frohberger, Seb. Bach, Händel [Froschplage in „Israel"], Haydn [Schöpfung], Dittersdorf, Abt Vogler; S. 119, 185 u. Kap. VI, **Programmmusik.** **Tonmalerei u. Dichtung.**

---

[1]) Vgl. Dr. Rich. Sternfeld „B.s Missa sol." Brl. „Harmonie".

[2]) Die Erstformen der in der alten Tanzsuite wurzelnden V. sind die Doubles der französischen Klavier-, die Divisions der engl. Violin- und die Differenacias der span. Lautenmusik, denen sich auch Händel anschließt. Meister der V. nach Beethoven: Schubert, Mendelssohn, Brahms, Saint-Saëns, Reger.

[3]) Vgl. Kystler: B. als Harmoniker, NMZ. 1896, 7.

VIII) zum ideellen Ausdruck des Empfindens und der Stimmung (**Tondichtung**, vgl. S. 234), wie dies zahlreiche Werküberschriften des Meisters [vgl. besonders die Inschriften der „Pastorale"] andeuten.[1]) Von hier führt der Weg zu Berlioz, Liszt, Rich. Strauß.

Taubheit. Schon 1802 litt B. an Schwerhörigkeit, die später zur völligen Taubheit führte, so daß er sich nur schriftlich mit seiner Umgebung verständigen konnte und den Verkehr mit der Außenwelt immer mehr einschränkte. Dagegen streifte er gern im Freien umher, seine musikalischen Gedanken in Skizzenbücher einschreibend. Eine Frucht dieser Streifzüge war u. a. die „Pastoral-Symphonie". Jene Taubheit,[2]) der Mangel einer behaglichen Häuslichkeit (er lebte immer auf Kriegsfuße mit seinen Wirten und Haushälterinnen, so daß er manchmal zwei bis drei Wohnungen zu gleicher Zeit hatte), trübe Erfahrungen die er an seinen Brüdern und an seinem Ziehneffen machte, verdüsterten sein Leben immer mehr, und diese Stimmung spiegeln seine späteren Werke nur zu deutlich

Lebensende. wieder. Er starb zu Wien am 26. März 1827 an der Wassersucht.[3]) Seine Gebeine ruhen jetzt in einem der „Ehrengräber" des Wiener Zentralfriedhofes, den die Gemeinde auch andern Tondichtern Wiens dort pietätvoll eingeräumt[4]) — für Mozart allein zu spät, dessen Ruhestätte ein Grabdenkmal markiert . . .

Charakter. B., einer stürmischen, leidenschaftlichen Natur, galt als Grundsatz: „Musik muß dem Manne Feuer aus der Seele schlagen, Rührung geziemt nur den Weibern." Damit wendet er sich klipp und klar gegen jene, die in der Musik, nicht viel mehr als ein Vergnügen, einen Sinnkitzel erblicken.

---

[1]) Vgl. „Z. Gesch. d. Programmmusik" v. Dr. Max Vancsa (Historiker u. MS., Wien, * 1866), Zeitschr. „D. Musik" 03 Heft 23 u. 24. Wilh. Klatte „Gesch. d. Programmmusik" Bd. 7, „D. Musik" Brl.; Riemann „Wie hören wir Musik" Lpz. Hesse 1888. Weiteres gehört in die Mus. Aesthetik.

[2]) Gounod meint, es sei leichter zu ertragen, taub als blind zu sein. „Der taube Beethoven schrieb Meisterwerke. Da mußte er sie in seinem Innern vernommen haben. Man hört in der Tat die Musik, auch wenn man sie nur liest. Die Taubheit unterdrückt also nicht vollständig das Ergötzen an der Musik. Uebrigens befindet sich jeder Musiker beim Niederschreiben seiner Gedanken in derselben Lage wie ein Tauber. Sein Geist allein empfängt, was er schreibt. Aber die Blindheit! Wie viele Entbehrungen legt sie auf! . . ."

[3]) Das Haus, Schwarzspanierstr. 15, ließen die Wiener 1903 ruhig (neben anderen „Beethovenhäusern") demolieren — anstatt selig den Besitz des Raumes zu wahren, wo der größte Tonheros seine Seele ausgehaucht! Unfaßbar.

[4]) Brahms, Gluck, Herbeck, Lanner, Millöcker, Müller sen., Preyer, Schubert, Sechter, J. Strauß Vater u. Sohn, Suppé, Wolf.

B. hat als Instrumentalkomponist im 19. Jahrh. das Höchste geleistet. Ausgehend vom Klavier, dem er seine liebsten Gedanken anvertraute, schritt er zur Symphonie fort, die er gleich der Sonate (vgl. S. 219) zu wahren Seelengemälden vertiefte. In ihnen (z. B. in der „Achten"), namentlich aber in dem von ihm (erstmals in der Eroica) eingeführten Scherzo spielt, sich in den schroffsten Gegensätzen ergehend, der Humor eine große Rolle. Hierin unterscheidet B. sich von Mozart, der immer in idealer Höhe verbleibt. Auch darin, daß Mozart — dem die Melodien, nach eigener Aussage stromweise von selber kamen, daß er sie ebenso wie später Schubert nicht zu ersinnen, sondern nur festzuhalten brauchte — seine Motive verschwenderisch ausstreut, während B. sie, wie seine Skizzenbüchter lehrreich verraten (wir werden da an die Skizzen Raffaels erinnert), in skrupulöser Weise wendet und dreht, bis sie in der Gestaltung dem Idealbilde seiner Phantasie möglichst entsprechen.[1]) Daher die Vollkommenheit seiner Themen, der logische Aufbau seiner symphonischen Werke. Interessant ist, daß B. in seiner 9. Symphonie wieder zum Chore zurückgreift, nachdem er sich zuvor vom gesungenen Worte emanzipiert hatte. Den sog. Durchführungsteil der Sonate endlich erweiterte B. nach der Tiefe und Breite hin in einem solchen Maße scharfgeistiger Durcharbeitung und Durchbildung der Gedanken und Motive, wie es weder vor noch nach ihm erreicht wurde.

Tonpsychologie.

Humor.

Sonate.

Das Verdienst, auf B.s hohe Bedeutung bereits frühzeitig hingewiesen zu haben, da sie noch nicht recht erkannt wurde, — die Berliner Kritik sprach von der sonnigen D-dur-Symphonie nur als von „dreiviertel Stunden lang ausgeführten Schwierigkeiten", die Wiener zogen 1805 eine Symphonie Eberls der „Eroica", „einer äußerst langen Komposition mit wilder, ins Regellose sich verlierender Phantasie" vor! — gebührt dem Leipziger Romancier und Musikschriftsteller Joh. Friedr. Rochlitz († 1842), Redakteur bezw. Mitarbeiter der 1798 begründeten „Allg. musikal. Zeitung", dem tonangebenden Fachblatte in der Beethovenepoche.

Tief und großzügig wie in seiner immer mehr welterobernden Musik[2]) ist B. auch in seinen Briefen[3]) und anderen Niederschriften (z. B. dem „Heiligenstädter Testament"). Alles zeugt von einer unendlich gemütstiefen Künstlernatur, der nichts was Menschenherzen

Gemütstiefe.

[1]) Anziehendes darüber im „Wissen f. Alle", 1905.

[2]) Vgl. z. B. über B.s Einfluß u. Verbreitung in Frankreich N. Mus. Ztg. 1905, S. 381.

[3]) A.: L. Nohl, Briefe Beethovens. 2 Bde. 1865 und 1867. L. v. Köchel, Briefe an den Erzherzog Rudolf. 1865. A. Schöne, Briefe an die Gräfin Erdödy und Mag. Brauchle. 1867. GA. [Dr. Prelinger] Wien 07, C. W. Stern. 4 Bde.; [Dr. Kalischer], Berlin, 07

bewegt, fremd blieb. Charakteristisch wie bedeutsam sind des Meisters Worte zu Bettina v. Arnim: „Keinen Freund hab ich, ich muß mit mir allein leben; ich weiß aber wohl, daß Gott mir näher ist, wie den andern in meiner Kunst, ich gehe ohne Furcht mit ihm um, ich hab' ihn jedesmal erkannt und verstanden, mir ist auch gar nicht bange um meine Musik, die kann kein bös Schicksal haben; wem sie sich verständlich macht, der muß frei werden von all dem Elend, womit sich die andern schleppen."[1])

Ueberblick. Mit innerer Naturnotwendigkeit hat sich der herrliche Dreiklang Haydn-Mozart-Beethoven auf dem Boden des Musik-

---

Schuster und Loeffler. Auswahl [Dr. C. Storck], Greiner & Pfeiffer, 04. Vgl. „B. als Briefschreiber" u. „Die neuesten B.funde in „D. Zeit" vom 25. u. 29. Dez. 07.

[1]) GA. b. Breitkopf & Härtel [Nottebohm, C. Reinecke, E. F. Richter, J. Rietz.] — Ser. I. Sinf. II. Versch. Orch.-Wke. III. Ouvert., IV. Für Vl. u. Orch. V. Für 5 und mehr Instr. VI., VII., VIII., Kammermusik f. Str. u. Bl. IX. Pianof. u. Orch. X. Pianof.-Quint. und -Quart. XI. Pianof.-Trios. XII. Pianof. u. Viol. XIII. Pianof. u. Cello. XIV. Pianof. u. Bläs. XV. Pianof. 4händ. XVI. XVII. Pianof. Sonaten. XVIII Kl. Stücke f. Pianof. XIX. Kirchenmusik. XX. Dramat. Musik. XXI. Kantaten. XXII. Gesänge mit Orch. XXIII., XXIV. Lieder. XXV. Supplement. (Ges. u. Instr. Mus.) Akad. NA. der Kl. Sonaten, [Germer] (mit vorzügl. Hinweisen auf Vortrag u. Satzbau) CL. Klavier-Arrangements versch. Werke [Winkler] ebda. A.: EP., UE.

B.: A. Schindler, 2 Bde. NA. [Kalischer] Brl. 08. A. B. Marx, 2 Bde. W. v. Lenz, NA. [Kalischer] 08. A. W. Thayer († 1897 Triest) 5 Bde.; deutsch und fortgesetzt durch Deiters; ergänzt durch Riemann, Lpg. B. & H. 08. G. Mensch, Lpz. Leuckart. Ferd. Hiller, Lpz. Leuckart. Nohl, Lpz. Reclam.* Dr. v. Frimmel, Brl. „Harmonie" (ill.). Göllerich, Brl. „D. Musik". Storck, Stuttg. Greiner & Pfeiffer. Wegeler u Ries, Biogr. Notizen, NA. [Kalischer] 08.

L.: G. v. Breuning, Aus d. Schwarzspanierhaus. NA. [Kalischer] 08. J. v. Seyfried, B.s Studien im Generalbass. 1832. NA. [G. Nottebohm]. 1873. G. Nottebohm, Ein Skizzenbuch von B. 1865. — Beethoveniana. 2 Bde. 1872 und 1887. — Thematisches Verzeichnis d. Werke B.s. 1868. — Ernst v. Elterlein, B.s Symphonien. Dresden, Brauer. — B.s Klaviersonaten. Ebenda. — Dr. Theod. Helm, B.s Streichquartette. Versuch einer technischen Analyse dieser Werke im Zusammenhang mit ihrem geistigen Gehalt. Lpz. Siegel. — C. R. Hennig, B.s 9. Symph. Analyse. Lpz., Leuckart. — G. Grove, B. u. s. 9 Symphonien, Novello, London — O. Jahn, Ges. Aufsätze über Musik (darin: „Leonore oder Fidelio?" „B. u. d. neue Ausgabe seiner Werke.") 1866. L. Nohl, B.s Brevier, Brl. „Harmonie". Volkmann, Neues üb. B., Lpz., Seemanns Nachf. — B. im eigenen Wort (Aussprüche [Kerst]) 07. Brl. — In Vorbereitung: Dr. Kalischer, B. u. s. Zeitgenossen, 4 Bde. Brl. Schuster & Loeffler. — Viele Broschüren über B. erschienen gelegentlich d. 100jähr. Geburtstages 1870, u. a. von Rich.

reiches und seiner Geschichte aufgebaut. Keiner mehr ohne den Genius des andern denkbar, unzertrennlich verbunden durch die Grundelemente des Wesens ihrer Musik, unterscheiden sich die drei Großmeister des Tonklassikertums durch individuelle Charakterzüge. Die Streichquartette Haydn op. 33 Nr. 1, Mozart op. 11 Nr. 2 und Beethoven op. 131 geben vielleicht hier das getreueste Abbild jener drei scharfgeschnittenen Klassikerprofile.[1])

Aus dieser Epoche tritt uns noch eine Reihe von Neben- und Gefolgmännern der Klassiker entgegen, Komponisten zweiten und dritten Grades, oft von ganz erstaunlicher Fruchtbarkeit, einst gefeiert — heute zum großen Teil vergessen oder längst verblaßt vor den Unsterblichen, mit denen sie bei Lebzeiten mehr-minder rivalisiert. So in Wien selbst der Haydnschüler und -Rivale Pleyel († 1831), ein Komponist „fürs Publikum", fruchtbar, oberflächlich und — beliebt, zuletzt mehr Geschäftsmann als Künstler (Musikalienhandlung und Pianoforte-Fabrik zu Paris), die beiden mit Mozart und Haydn befreundeten Kirchenkomponisten Max. Stadler (Abt, † 1833) und HKM. v. Eybler († 1846), die Symphoniker Ant. Eberl, zu Lebzeiten Beethovens angesehener als dieser († 1807)[2]) und DKM. Leop. Hoffmann († 1793, sehr melodisch, in Mannheimer Stil); der Salzburger Sigism. Neukomm, Haydns Lieblingsschüler, Pianist Talleyrands († 1858, sein bester Schüler war L. C. Seydler, der Komponist des Dachsteinliedes); die Böhmen HKM. Adalb. Gyrowetz aus Budweis (das packende Singspiel „D. Augenarzt" c. 1817), Leop. Kozeluch, Mozarts Neider und Nachfolger als Kammer-Komponist † 1818, eine Art Pleyel (s. ob. S. 228; sein Lehrer und Vetter Joh. Ant., DKM. zu Prag, war ein angesehener Kirchen-Komponist), Wanhal († 1818) dessen zahlreiche wie flache Symphonien und Kammerwerke man neben die klassischen Schöpfungen stellte, Ant. Reicha aus Prag, in Wien freundschaftlich mit Beethoven, Haydn, Albrechtsberger und Salieri verkehrend, besonders vorzüglich als Theoretiker († 1836 zu Paris als KP. u. Nachfolg. Boieldieus in der Akademie), endlich der Deutschböhme

Neben- und Gefolgmänner.

Eberl.

Reicha.

Wagner, Lpz. Siegel; La Mara, Lpz. Schmidt & Günther; Franz Wagner, Lpz. Leuckart. S. ferner die geistvollen Analysen B.scher Werke bei E. Th. A. Hoffmann. B.-Nr. NMZ. 1896, 7; 07, 19, u. D.M.

D.: Bonn (Hähnel) 1845, Wien (Zumbusch) 1880, Leipzig (Max Klinger, antikisierend) 1901, Brooklyn—Newyork 1894. Berlin [Haydn-Mozart-Beethoven] (Siemering).

[1]) Vgl. zu diesem Abschnitt noch die vorzüglichen Sonderartikel in der „Allgem. Deutsch. Biographie; ferner: F. W. Riehl, (Kulturhistoriker, † 1897 München), Musikalische Charakterköpfe. 2 Bde. 6. Aufl. 1879. O. Gumprecht, Unsere klassischen Meister. Musikal. Lebens- u. Charakterbilder. 2 Bde. 1883/85.

[2]) Vgl. das über Wien 1803 ersch. Buch des Reiseschriftstellers Jul. Wilh. Fischer (NMZ. 07 S. 425).

Florian Gassmann aus Brüx, † 1774 als HKM. zu Wien, wo er die „Tonkünstler- (jetzt Haydn-) Sozietät" gründete; dann die Norddeutschen: Friedr. Ernst Fesca, Konzertmeister in Karlsruhe († 1826, vornehmlich Kammermusik; sein Sohn, Pianist Alexander F., † 1849, wurde der Komponist vielgesungener Lieder), Andr. Romberg, HKM. in Gotha († 1821, Chorwerk „Die Glocke" [Schiller]), Peter v. Winter aus Mannheim, HKM. in München („D. unterbrochene Opferfest" 1796, seine berühmteste Oper), der Hymnen- und Psalmenkomponist Bernh. Klein aus Köln († 1832 Berlin), der berühmte Lehrer und Komponist des Oratoriums „Das Weltgericht" Fried Schneider in Dessau († 1853), nicht zuletzt Eman. Alois Förster aus österr. Schlesien († 1823 Wien) mit gediegenen Instrumentalsachen.

Schneider.

Als Kirchenkomponisten für den katholischen Kultus schlossen sich den Wiener Klassikern insbesondere die Breslauer DKM. Jos. Jgn. Schnabel († 1831), Bernh. Hahn († 1852) und Moritz Brosig[1]) († 1887), und in Böhmen W. E. Horak († 1871 Prag) an.

Wiener Klavierschule.

Einen bedeutsamen Einfluß gewannen einzelne Kleinmeister der klassischen „Wiener Schule" auf die Entwickelung des Klavierspiels. Hier begegnen uns vor allem Hässler, Clementi, Dussek, Hummel, Czerny, Kalkbrenner, Moscheles u. a. (s. Kap. VIII).

Orchester der Neuzeit.

Mit unserem durch die letzten Betrachtungen vollzogenen Eintritt ins 19. Jahrhundert, das im Zeichen Beethovens beginnend und in jenem Rich. Wagners schließend eine gewaltige Steigerung der Orchestertechnik mit sich bringt, lohnt sich ein rascher Blick auf die neuzeitliche Entwikelung des Instru-

Fig. 12. Harfe im Stile Louis XVI. (ohne Pedale) 1776. [de Wit, Kat. Nr. 112.]

1) Auswahl b. Leuckart.

mentalapparates Unter den Streichinstrumenten bleiben die Violine und ihre größeren, tiefer gestimmten Nachbildungen: Viola (Bratsche), Violoncell und Kontrabaß, die Alleinherrscher. Aeltere Abarten verschwinden bis auf die Viola d'amour und das Baryton (S. 223) ganz. Das pizzicato der Streicher ersetzt im Orchester den Klang der alten Zupfinstrumente, von denen nur mehr Harfe, Mandoline und Gitarre übrig bleiben. Die Harfe gewinnt an wachsender Bedeutung im Reigen der Instrumente durch Einführung der Pedale zum Umstimmen (letzte Vervollkommnung 1820 durch Erard, Paris, als Doppelpedalharfe, die ein Höherstimmen um 1 bis 2 Halbtöne ermöglicht). Außerhalb des Orchesters, in der Hausmusik (namentlich der Alpenländer), ertönt der sentimentale Klang der Zither, deren Urahnen wir in Kin, Vina, Nebel kennen gelernt. Auch die Blasinstrumente zeigen Veränderungen in den einzelnen „Familien" (S. 94): Mitglieder sind abgestorben, neue hinzugekommen. Von Flöten hören wir nurmehr Quer- und Oktav- (Piccolo) Flöten. Als Rohrblattinstrumente erklingen: Oboe, Klarinette, Baßklarinette und (nur noch bei Mozart und Mendelssohn, neustens wieder bei R. Strauß) das Bassethorn [Alt-Klarinette], Englisch Horn, Fagott und Kontrafagott; als Kesselmundstückinstrumente: Hörner, Trompeten, Kornette, Posaunen (u. z. verschwinden die in der klassischen Zeit allein gebrauchten Naturinstrumente Waldhorn und Naturtrompete nebst der Zugposaune seit der Mitte des 19. Jahrhunderts immer mehr vor den mit Ventilen [letzte Erfindung von Ad. Sax] behufs chromatischen Ausbaues der lükenhaften Naturskala versehenen Instrumenten), Tuba, Bombardon u. a. Unter dem Schlagwerk behaupten die Pauken mehr als früher den ersten Rang durch ihre maschinell rasch zu bewerkstelligende Abstimmung (Maschinenpauken); im übrigen gibt es Trommeln, Glockenspiele und anderes Schlagzeug vielfach orientalischer Herkunft: türkische Becken oder Tschinellen, die türkische (große) Trommel, oder gran cassa,) die türkische Triangel, das chinesische Tamtam, die kleine baskische Handtrommel mit Schellen (Tamburin). Durch Stamitz, Haydn, Mozart und Beethoven erfolgte stufenweise die Erweiterung des auf das Cembalo verzichtenden Orchesterapparates (vgl. S. 205), um neuester Zeit wie wir sehen sollen durch Berlioz, Liszt, Wagner und R. Strauß einer immer staunenswerteren Behandlung und Vervollkommnung zugeführt zu werden. Immer größer wird der Gegensatz zwischen dem „kleinen" Orchester der Klassiker (Streicher, je 2 Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten, Pauken und mitunter Posaunen) und dem „großen" Orchester der Modernen (s. Abschn. 18, 19).

Streicher. Harfe. Bläser (Holz). (Blech). Schläger.

Die neuzeitliche Entwickelung des Klaviers und der Orgel verfolgen wir noch im Besondern (Kap. VI, VIII) Anfangs des 19. Jahrhunderts erfindet der deutsche Eschenbach das Harmonium, (zuerst Aeoline genannt, dann Expressivorgel, Physharmonika, Aeolodikon usw.; seine Vorläufer waren des berühmten Franklin (Glas-) Harmonika und Kaufmanns Harmonicord). Dieses neuestens in seiner immer vollkommeneren, viele Register aufweisenden Bauart für die Hausmusik nicht ohne Glück propagierte, orgelartige Tasteninstru-

Klavier. Orgel. Harmonium.

ment[1]) bringt freischwingende Zungen, durch Ausstoßen oder (wie bei den sog. „amerikanischen Orgeln") Einsaugen der vom Spieler mittelst Tretbälgen aus dem Windkasten zugeführten Luft, zum Tönen (an- und abschwellbar). Als taugliches Versuchsobjekt für akustische Untersuchungen, besonders die Chromatik (s. S. 7 Anm. 3) gewinnt das H. noch an Bedeutung.[2])

Mechan. Musikwerke. Ein letzter Blick endlich noch auf die mechanischen Musikwerke. Es sind teils „Spieluhren", wo eine meist durch Uhrwerk getriebene mit Stiften besetzte Walze kleine Metallstäbe zum Schwingen bringt, teils orgelartige Instrumente: Orchestrion[3]), wenn ein künstliches Triebwerk; Drehorgel, wenn eine Handkurbel die Walze dreht, deren Stifte die Pfeifenventile öffnen. Von berühmten Orchestrions sei hier Pater Singers „Pansymphonikon" (1839) zu Salzburg genannt. Allerneuester Zeit zählen hier auch die mechanisch spielenden Klaviere (Pianola, Phonola u. a.) mit.[4])

---

17. Die Meister der Romantik. Fortschreiten der Oper und Instrumentalmusik.

Die nachklassische Zeit. Schubert, der Schöpfer des deutschen Kunstliedes. Klassizisten. — Die Meister der Oper in Italien und Frankreich: Cherubini, Spontini, Rossini; dessen Vorgänger und Nachfolger. Die französische komische Oper. — Die deutsche romantische Oper: Spohr, Weber, Marschner. — Meyerbeer. — Spieloper. Mendelssohn, Schumann, Chopin und ihr Kreis. — Tanzmusik. — Rob. Franz und das vollendete Lied. — Populäre Salonmusik. — Berlioz und die „Revolution in der Musik". 1848.

Händel, Bach, Haydn, Mozart und Beethoven hatten nun die Formen der Musik festgestellt, in allen Zweigen großartige und tiefdurchgeistigte Werke geschaffen. Die Nachfolger kamen

[1]) Vgl. Riehm: „Das H., sein Bau u. s. Behandlung, 3 A. 1897, und die seit 1900 erscheinende Zeitschrift. „Das Harmonium" red. v. Lückhoff. S. 233 [2]).

[2]) Ein Konzertharmonium baute Schiedmayer nach Angabe von W. Hlawatsch (* 1849 Ledetsch i. Böhm., Dirigent, Musikinspektor u. Hoforganist in St. Petersburg).

[3]) Nicht zu verwechseln mit den ebenso genannten orchesternachahmenden Tasteninstrumenten, die Abt Vogler (1785) und A. Kunz (Prag 1791) erfanden.

[4]) Vgl. R. Hofmann, „D. Musikinstrumente, ihre Beschreibung u. Verwendung. Lpz. Weber.

in eine schwierige Lage. Sie konnten einerseits nicht mehr aus dem Vollen schöpfen, überall fanden sie bereits Mustergültiges vor; andererseits hatte die Kritik bei Beurteilung ihrer Werke nur zu schnell Vergleiche bei der Hand, um absprechende Urteile zu fällen. Man muß diese Gesichtspunkte im Auge behalten, um zu erkennen, wie sehr die uns nun begegnenden Epigonen der großen Wiener Schule ihren Vorgängern in mancher Hinsicht wenigstens nahe kommen, sie in anderer sogar übertreffen, indem sie das (in den bildenden Künsten und in der Literatur bereits herrschende) romantische Element in die Tonkunst trugen (vgl. S. 225 unt.) und wirklich Neues schufen. Romantiker.

Die Nachklassiker Schubert, Weber, Mendelssohn und Schumann, dann Chopin und Berlioz bilden die Höhepunkte dieser mit reichbegabten Talenten gesegneten Epoche der Romantik, die dann zur sog. neudeutschen (neuromantischen) Schule mit ihren Häuptern Liszt und Wagner, als vorläufig letzten Gipfel des tonkünstlerischen Schaffens führt. Neben der Instrumental Komposition aber geht bis dahin auch das europäische Tondrama interessante, vielverzweigte Wege.

Der erste bedeutende Instrumentalkomponist dieser nachklassischen Zeit und zugleich der unsterbliche Schöpfer des modernen Liedes wurde Franz Schubert, * 31. Jan. 1797, Sohn eines Elementarlehrers zu Lichtenthal bei Wien. Er lernte als Hofkapellknabe unter Leitung von Rucziczka und Salieri die Musikwerke der Wiener Schule kennen und lieben, insbesondere Beethoven enthusiastisch verehren. Bereits mit 13 Jahren hatte er sich in allen Stilgattungen versucht. Schubert 1797—1828.

1813—16, als Schulgehilfe bei seinem Vater, schuf er durch Arbeit und Nahrungssorgen hindurch 100 Lieder, mehrere Symphonien, 4 Messen, Klavier- und Kammermusik und einige Singspiele. Mehrere geniale Gesänge aber, besonders „Erlkönig“, „Gretchen am Spinnrade“ (1815) „An Schwager Kronos“ und „Der Wanderer“ (1816) erwarben ihm teilnehmende und werktätige Freunde, besonders: Franz v. Schober, später Legationsrat (der Librettist seiner großen Oper „Alfonso und Estrella“), Dichter Mayrhofer, Maler Moritz v. Schwind, Baron Schönstein, der Jurist L. v. Sonnleithner (der Sch.s op. 1, den „Erlkönig“ veröffentlichte), Anselm Hüttenbrenner (aus Graz, fruchtbarer, von S. sehr geschätzter Komponist, † 1868, seine an 1000 Werke heute vergessen!) Franz Lachner (s. d.) J. v. Spaun, der spätere HKM. Die ersten Lieder. Freunde.

B. Randhartinger († 1893, Oper „König Enzio“ u. a.) und vor allen Michael Vogl, ein Mann von wissenschaftlicher Bildung und bedeutender Tenorist, wie geschaffen, S. durch den Vortrag seiner Lieder in weiteren Kreisen bekannt zu machen. Seit 1817 lebte S. ausschließlich der Komposition und — der Armut.[1]) Sein zweimaliges Bewerben um einen Kapellmeisterposten blieb er-



folglos. Nur 1818 und 1824, einige Sommermonate hindurch, wirkte er als Musiklehrer beim Grafen Joh. Esterhazy auf dem Schlosse Zélé in Ungarn. Der liebenswürdige und bescheidene S. verstand es aber nicht, sich geltend zu machen. Den Tag über emsig arbeitend, verbrachte er den Abend meist im Kreise seiner

Charakter.

[1]) Und 1907 erzielte in Paris bei einer Autographenversteigerung ein kleines Schubertlied (eine Seite Manuskript) 1300 Frks!

Freunde. Man hat ihm vielfach den Vorwurf leichtfertigen Lebenswandels gemacht. Die Grundlosigkeit dessen erwiesen neuere Forschungen, namentlich Max Friedländers, längst. Fast unbekannt und unter oft drückenden äußeren Verhältnissen lebte er dahin und starb am 19. November 1828 — im 32. Lebensjahre. Nun ruht er in Beethovens Nähe auf dem Zentralfriedhof in Wien (s. S. 240).

Merkwürdig: beide Meister, auf dem Gottesacker so nahe gebettet, blieben im Leben einander fern, obwohl S. in seiner glühenden Verehrung für Beethoven ihm ein Heft Variationen (Op. 10) widmete. Beethoven erkannte erst in seiner letzten Krankheit den Wert S.s; in dessen letzten Liedern zur Zerstreuung blätternd, rief er überrascht aus: „Wahrlich, in Schubert wohnt ein göttlicher Funke."

Und mit welcher Leichtigkeit S. seine Werke schuf! Genialität.
18jährig schreibt er den „Erlkönig" in einem Zuge nieder und das entzückende Ständchen „Horch, horch, die Lerch' im Aetherblau" bei einem Nachtmahl im Freien während einer Viertelstunde! „Wo er hinfühlte, quoll Musik hervor," sagt bezeichnend Robert Schumann. War aber das Werk vollendet, verlor es für ihn an Interesse; von jener Selbstkritik und skrupulösen Ausarbeitung, die bei Beethoven eine so große Rolle spielte, war bei ihm keine Rede. Daher stehen manche seiner Instrumental-Werke formell gegen die der Klassiker zurück.

In seinen Kirchenkompositionen — die große *Es* dur-Messe Kirchenmusik.
ist neben der in *G* musikalisch von hoher Bedeutung, — schloß er sich, dem Geiste seiner Zeit gemäß, der Haydnschen Richtung an. Seine Werke sind von großer Klangschönheit, und herrlich in der Stimmung, wenn auch mitunter zu weich und eben zu — romantisch.[1])

In der dramatischen Musik war S., der geborene Lyriker,[2]) nicht glücklich; ihm fehlten zunächst dankbare Opernstoffe, dann wohl auch die notwendigen Bühnenkenntnisse und eine gewisse Energie. Hingegen feierte seine wundervolle Melodik gepaart mit kühner Harmonik — Schumann und Liszt wurzeln hier — in der reinen Instrumentalmusik ihre Triumphe — siehe namentlich die Instrumentalwerke.
C dur-Symphonie, wo (trotz der „himmlischen Länge") das

---

[1]) Vgl. Dr. v. Komorzynski: „S.s Messen", NMZ. 05, 22.

[2]) Je nachdem sich der Dichter entweder in streng subjektiver Gefühlsart (schlicht an sich empfindend im Liede, erhabener in Ode, Hymne, Dithyrambe) offenbart, oder in einer fortlaufenden Erzählung, einer Begebenheit (Idyll, Ballade, Romanze, Legende u. s. f.), oder aber in geschlossener, straffer (Bühnen-)Handlung, unterscheiden wir die 3 Hauptgattungen der Dicht- bzw. Tonkunst: Lyrik, Epik, Dramatik.

Orchester in einem Meere von Wohllaut und Süßigkeit schwelgt, und die unvollendete in *H* moll; die Streichquartette in *A* moll, *G* dur, *Es* dur und *D* moll (mit den herrlichen Variationen über sein Lied „Der Tod und das Mädchen") [1]), das Streichquintett in *C* dur und das sog. „Forellenquintett" für Klavier und Streichinstrumente (in dessen langsamem Satz S. das Thema seines Liedes „Die Forelle" benutzt), 3 ungemein reizvolle Geigensonatinen (echt wienerisch anmutend); die beiden Klaviertrios; von den Klavierwerken Sonaten (*A* moll und *B* dur insbesondere) und die Phantasie op. 15; von den famosen vierhändigen Kompositionen die Variationen op. 35, das „ungarische Divertissement" (vgl. S. 104, Anm.) op. 54, die prächtige *F* moll Phantasie op. 103, das Duo op. 140, „Lebensstürme" op. 144, die Märsche op. 40 und 121.

Das Lied. Freilich noch größer als in den genannten Werken ist S. im Liede, dem gesungenen lyrischen Gedicht. Hier ward er in der Tat der Neuschöpfer einer Kunstgattung, deren Anfänge gar weit zurückliegen. Die Eingesänge der alten Kulturvölker, insbesondere die hochstehende griechische Lyrik, die altchristlichen Hymnen und Sequenzen, die Lieder der Barden und fahrenden Sänger, Troubadours und Minnesänger, die Bearbeitungen der mehrstimmigen, eine Zeitlang das einfache Lied verdrängenden Kunstlieder des 15.—16. Jahrhunderts für Einzelgesang zur Laute, endlich die Monodie nach florentiner Reform — das sind die ersten Phasen der Entwickelung des einstimmigen Kunstliedes, bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts zuerst jene lyrische Wort- und Tonblüte aufbricht, die der Deutsche ganz und nur sein eigen nennt.[2]) Das geschah 1645 in der Königsberger „Kürbshütte", einer Sammlung ein- und mehrstimmiger Gesänge[3]) von Hein. Albert (s. S. 192), dem eigentlichen Vater des deutschen Liedes (zu seinem Kreise zählte u. a. Simon Dach). Einer der ersten die dann das gereifte Samenkorn des Liedes in die fruchtbare musikalische Erde Deutschlands senkten war Joh. Ad. Hiller. In seinen Singspielen (s. S. 178) ließ er die Standespersonen arios, das Volk aber nur schlicht liedmäßig singen. Und diese Lieder zeitigten Goethes Lyrik. (Neben Albert ragen noch die Sachsen Ad. und Joh. Krieger, neben Hiller Joh. Ernst Bach, Val. Herbing und Neefe [s. S. 234] hervor.) Zwischendurch förderten auch zahlreiche Oden-Sammlungen mit Musik (Sperontes, „Die singende Muse an der Pleiße",[4]) Gräfe u. a.), wie die tonangebenden „Lieder im Volkston" von J. A. P. Schulz (hervorragender Theoretiker und Komponist auch angesehener Klavier- und Bühnenwerke, und musikalischer Mitarbeiter von Sulzers Theorie der schönen Künste,

Vorgeschichte. Entwickelung. Albert. Hiller. Goethe. Schulz.

[1]) A. f. Kl. z. 4 Hdn. [Rob. Franz] Lpz. Lkt.

[2]) Auch die Franzosen nennen das neue höhere Kunstlied bezeichnender Weise „lied".

[3]) NA. in „Denkmäler deutscher Tonk."

[4]) NA. [Dr Buhle] in „Denkm. dtsch. Tonk." 08.

† 1800) mächtig die zu Beginn des 18. Jahrhunderts stark stockende Liedbewegung. Einen weiteren Schritt taten der Musikverleger Joh. André in Offenbach † 1799 (Claudius „Rheinweinlied"), der Schöpfer der Balladen Komposition J. Rud. Zumsteeg († 1802 Stuttgart)[1] und die ersten Vertoner Goethes: Joh. Friedr. Reichardt, KM. Friedr. d. Gr. (1757—1814), der (mit Goethe) das Liederspiel schuf (Bühnenstücke mit einzelnen liedmäßigen, einfach begleiteten Gesangnummern, eine Abart des Singspiels, überwiegend rezitierend) und der Direktor der Berliner Singakademie C. Friedr. Zelter (1758—1832), der musikalische Freund und Berater des Dichterfürsten[2]. Zumsteeg Reichardt. Zelter.

Nicht ohne Bedeutung für die Entwickelung der jungen Liedkunst war der Göttinger Dichterbund „Hain", zu dem namhafte Komponisten wie Gluck, Ph. Em. Bach, Hiller, Benda, Reichardt, der Liederkomponist Ernst Wilh. Wolf (HKM. in Weimar) u. a. in sympathische Beziehungen traten. Im „Hain" selbst wirkte ein (in keinem Musiklexikon erwähnter) origineller Musiker: Friedr. Wilh. Weiss, der so manches Lied der Göttinger (wer kennt nicht Strophen wie Höltys „Ueb immer Treu und Redlichkeit" u. a.!) durch seine volkstümlichen Weisen populär machte.[3] In Oesterreich begann der Böhme Joh. Ant. Steffan, ein angesehener Lehrer und Tonsetzer in Wien, mit seiner „Sammlung deutscher Lieder" 1778 anmutig den Reigen.

Vorübergehend nur erwärmten sich auch Mozart, dem wir die ersten echten Liederperlen („Das Veilchen") verdanken und Beethoven („Adelaide") am stillen Herdfeuer des Liedes, das freilich seitab von ihren aufs Höchste gerichteten Zielen lag und dessen erste helle Glut anzufachen F. Schubert vorbehalten blieb. Er prägte die Liedform (Hauptsatz, Mittelsatz und Wiederholung des ersten) bis zur reichsten Entfaltung und schuf mit ihr überdies das rein instrumentale (wortlose) Lied: denn alle die später zahlreich komponierten Miniaturen, Charakterstücke usw. für Klavier (vor allem Mendelssohns, Schumanns) oder selbst Orchester wurzeln in S.s „Moments musicaux" und „Impromptus" für Klavier. Mozart. Beethoven. Schubert. Liedform.

Kunst- und Volkslied[4]) unterscheiden sich nun wesentlich. Dieses ist vor allem stets „Strophenlied", d. h. Volks- und Kunstlied.

[1]) B. u. A. [v. Landshoff] Brl. 1902.

[2]) Vgl.: „Goethe und Zelter". Briefwechsel 1799—1832. Lpz. Reclam Zu Beethoven und Schuberts Musik vermochte Goethe bekanntlich keine Distanz zu gewinnen. Wie sehr aber dieser allumfassende Geist selbstforschend in das Wesen der Tonkunst eindrang (s. auch seinen „Entwurf einer allg. Tonlehre"), zeigten neuerer Zeit erst F. v. Hiller („Goethes musikal. Leben" 1883), Herm. Ritter („Aesthet. d. Tonk." 1886) Friedländer, Th. v. Frimmel u. a. Des Dichters Enkel Walter v. G. war Komponist († 1885).

[3]) Vgl. N. M. Ztg. 1905, S. 475.

[4]) Vgl. S. 97. u. Kap V. Das Volk sang zwischendurch meist einstimmig seine Lieder weiter 1808 erschien Brentano-Arnims berühmte Sammlung „Des Knaben Wunderhorn". — Allezeit wirkte

dieselbe Melodie wird zu allen Strophen gesungen. Dergestalt hält es wohl die allgemeine Grundstimmung des Textes fest, nicht aber die verschiedenen Gefühls-Wandlungen, die im Laufe des Gedichtes, und vor allem erst durch einen eigenen, feinst abgestuften Vortrag (s. Scherrer, S. 152) zum Ausdruck gelangen. Das Kunstlied aber ist entweder ganz durchkomponiert, d. h. jede Strophe erhält ihr eigenes Tonkleid; oder ein Strophenlied, eventuell mit Unterscheidung einzelner Details in Melodie und Harmonie[1]) (variiertes Strophenlied), so daß die verschiedenen Gefühle entsprechend ausgedrückt werden. Das Volkslied beschränkt sich ferner in der Harmonie, bezw. in seiner eventuellen, die Melodie verstärkenden Begleitung, auf die einfachsten Akkorde, wie sie etwa der Laute, Gitarre, Zither und Harmonika eignen. Höchstens wird durch das Brechen der Akkorde (Arpeggio) die Bewegung lebhafter. Beim Kunstliede dagegen tritt die Begleitung selbständig auf, ja die Harmonie wird mit ihren Stimmen seit Schubert immer mehr ein gleichberechtigter Faktor neben der Hauptstimme. Sie dient wesentlich dazu, die Stimmung schärfer zu charakterisieren (Tonmalerei) und Gegensätze zwischen den einzelnen Strophen zu vermitteln, kann also nicht von der Melodie getrennt werden, ohne das Lied als Kunstwerk zu schädigen. Dementsprechend weist auch das Kunstlied erweitere Formen und reichere Modulation im Gegensatze zu dem auch in dieser Hinsicht höchst einfach gehaltenen Volkslied auf. Alles in Allem: das Kunstlied ist das Volklied in idealer Form.

Bei einem zarten, fast weiblichen Gefühlsleben standen S. jederzeit eine wunderbare Sicherheit im Treffen des richtigen Ton-Kolorits und ein unerschöpflicher Reichtum von Melodien — sie kamen wie bei Mozart „stromweise" —, edel wie populär im besten Sinne des Wortes, zu Gebote. Mochten auch nach ihm insbesondere Schumann, Franz, Cornelius, Brahms und Wolf viel Treffliches schaffen, in der weiteren Vollendung

---

und wirkt das Volkslied als Urkraft befruchtend auf die Phantasie des Dichters und Musikers, wie das Studium der Natur auf den Künstler überhaupt. — Vgl. hierzu G. Winter: D. deutsche Volkslied, Lpz. Hesse 06.

[1]) Hier sei bemerkt: jede echte Melodie trägt ihre Harmonie gewissermaßen verborgen in sich, beide stehen zu einander in geheimer Wechselwirkung.

der Form S. sogar übertreffen — an Fruchtbarkeit, Vielseitigkeit und Naivetät kommen sie ihm nicht gleich. S.s Fruchtbarkeit auf diesem Gebiete allein schon ist erstaunlich, wenn man bedenkt, daß er gegen 800 Lieder schrieb; die Vielseitigkeit aber geradezu wunderbar, wenn man erwägt, wie er die ganze Skala der Gefühle, vom Heiteren bis zum Düsteren, in Töne kleidet, wie er die Form vom einfachen Strophenliede bis zur künstlichsten Gliederung meistert, wie er namentlich in seinen Liedercyklen „Müllerlieder" (manche davon, wie bei Haydn, Mozart und Weber, auch zur Gitarre[1]) komponiert!), „Winterreise", „Ossian" und „Gesänge des Harfners" eine und dieselbe Grundstimmung in so verschiedener Abstufung darstellt. Kein Wunder schließlich, wenn da auch Minderwertiges mit unterlief. Das „Leise flehen" wurde zum Ausgangspunkte der seichten „Salonlied"-Literatur der Abt, Kücken usw. Andererseits führen S.s Gesänge, insbesondere des Nachlasses (s. z. B. „Totengräbers Heimwehe"), unmittelbar herauf zum modernsten Liede, zur „lyrischen Szene". — Liederzyklen.

Um die Würdigung und Verbreitung der Schubertschen Werke,[2]) unter denen wir nicht zuletzt auch prächtige Chorgesänge („Mirjams Siegesgesang", „Gesang der Geister über den Wassern" 8 stimmig) finden, machten sich vor allem verdient: Rob. Schumann, nach ihm Liszt,

---

[1]) In Wien lebte zu Anfang des 19. Jahrh. der gefeierte Gitarre-Virtuose und Komponist Mauro Giuliani aus Bologna.

[2]) GA. [Brahms, Brüll, Door, Jul. Epstein, J. N. Fuchs, Gänsbacher, J. Hellmesberger, Mandyczewski.] Lpz. B. & H.: I. Sinf. II. Ouvert. u. a. Orch.-Wke. III. Oktette. IV., V., VI. Wke. f. Str.-Inst. VII. Kl. Quint.-, Quart.- u. Trios. VIII. Für Kl. u. 1 Instr. IX. Kl. 4 händig. X. Pianof.-Son. XI. Phantas. Impromt. u. dgl. XII. Tänze. XIII. Messen. XIV. Kl. Kirch.-Mus.-Wke. XV. Dramat. Mus. XVI. Für M.-Ch. XVII. Für gem. Ch. XVIII. Für Frauenstimmen. XIX. Terzette XX. Lieder u. Gesänge. XXI. Suppl. Vgl. die Schubert-Albums, ferner die GA. der Klavierwerke, CL., 6 Bde. [Köhler, H. Germer, Cl. Schultze]; EP.; ES., UE.

B.: H. Kreissle von Hellborn, Wien, 1865 (unkritisch, doch grundlegend); Aug. Reissmann, 3 A. 1879. — R. Heuberger, Brl. „Harmonie" (ill.), A. Niggli (Jurist u. MS. in Aarau, * 1843) Lpz. Reclam, W. Klatte, Brl. „D. Musik" 07.

L.: Rissé, Fr. Sch. u. s. Lieder. G Nottebohm, thematisches Verzeichnis der Werke S.s, Wien, 1874; ferner Friedländer, D. deutsche Lied i. 18. Jahrh., 02, 2 Bde.; „Brevier" von O E. Deutsch, Brl. Schuster & Löffler; S. und seine Verleger von M. Vancsa, Wien, Sallmeyer; H. Bischoff, „D. deutsche Lied", Bd. 16—17 „D. Musik", Brl.; in Vorbereitung: Herm. Kretzschmar (* 1848, Dirigent und Musikforscher, Professor f. Mus. a. d. Leipziger, seit 1904 a. d. Berliner Univ.), Gesch. d. dtschn. Sololiedes von Heinr. Alberts Arien bis z. Gegenw. 2 Bde. [Vgl. auch die hübschen „Schubertnummern" der NMZ. 1889, 12 u. 05, 18.], und Ludw. Scheibler, S.s 1 stimm. Lieder nach österr. Dichtern (trotz einseitiger Urteile wertvoll), Musikb. a. Oesterr. 08.

D.: Wien [Kundmann] 1872.

der Wiener „Männergesangverein“ und dessen Dirigenten Joh. Herbeck und Eduard Kremser, sowie der Wiener „Schubertbund“; in neuester Zeit die Schubertforscher Eusebius Mandyczewski (Wien), Max Friedländer (vorzüglicher Konzertsänger, * 1852, Professor der Musik an der Berliner Universität), der Engländer George Grove [spr. Grow] (Herausgeber eines wertvollen Musiklexikons [Dictionary of music and musicians, 5 Bde, 2. A. 02], Direktor des 1882 errichteten Royal College of music, † 00, London); endlich auch der ausgezeichnete Liedersänger Gust. Walter, ein Deutschböhme (* 1834 Bilin [Gedenktafel am Geburtshause seit 1905], Kammersänger und Gesangmeister in Wien)

Unter den obengenannten Freunden S.s sehen wir einen ebenso hervorragenden wie eigenartigen Komponisten: Franz Lachner, * 1803 zu Rain (Oberbayern), † 20. Jan. 1900 zu München (1822 Organist an der protestantischen Kirche in Wien, 1826 KM. am Kärntnerthor-Theater, 1836—68 HKM. in München, wo er dem Wagnerkultus zum Opfer fiel. 1852 GMD.). Seine 7 Orchester-Suiten, die Vornehmheit der Erfindung mit meisterhafter kontrapunktischer Kunst vereinen, bedeuten eine Art Renaissance der Händel-Bachschen Instrumentaltechnik; sie regten zu ähnlich interessanten Tonwerken Raff, Esser, Grimm, Bargiel u. a. an. L. schrieb zahlreiche, klassisch angehauchte Symphonien („Apassionata‘ von der Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde“ preisgekrönt), Opern („Catharina Cornaro“), geistliche Chorwerke (Requiem) und Kammermusikwerke, die viel Schönes und Interessantes bieten. Das größere Publikum gewann L. hauptsächlich durch seine Chorgesänge und einstimmigen Lieder.[1]) Auch seine Brüder Ignaz († 1895) und Vincenz L. († 1893) waren vortrefflich schaffende Musiker.

F. Lachner

Aehnlich abgesondert wie F. Lachner behaupten dann ihren individuellen Rang als vornehmlich klassizistische, vielfach streng in Bach-Händel, teils auch im altniederländischen und altitalienischen a capella-Stil wurzelnde Meister des Kontrapunkts: die Norddeutschen Eduard Grell (1800—86), Zelters Schüler und Nachfolger an der Berliner Singakademie — ein gründlicher Kenner und großer Verehrer der altitalienischen Schule, wie seine große 16-stimmige Vokalmesse beweist (er bevorzugte einseitig die Vokalmusik und sah in der neueren Instrumentalmusik nur einen Verfall der reinen Kunst[2]) — und Friedr. Kiel (1821—85, Professor für Komposition an der Königl. Hochschule und Mitglied des Senats der Akademie der Künste zu Berlin) — dessen Hauptwerke, darunter 2 Requiems, das Oratorium Christus, eine Missa solemnis u. a., bekunden eine Meisterschaft in den strengen Formen, eine Vertrautheit sowohl mit Bach und Beethoven, wie mit den besten Vorbildern überhaupt, daß

Grell.

Kiel.

[1]) B.: Dr. Kronseder, Lpz. B. & H.; nebst Werkeverzeichnis.

[2]) Vgl. auch seine „Aufsätze u. Gutachten“ [Bellermann], 1887.

sie zu den bedeutensten Erzeugnissen der neueren Literatur gehören —; Josef Rheinberger, aus Vaduz in Lichtenstein, Professor und Inspektor an der königl. Musikschule und 1877 HKM. und Dirigent der köngl. Vokalkapelle zu München († 1901), der auf allen Gebieten, besonders hervorragendes aber auf dem der Orgelkomposition schuf[1]) (zahlreiche Schüler: Humperdinck, Thuille u. a.); der Oesterreicher Heinrich v. Herzogenberg aus Graz (Schüler des Wiener Konservatoriums, Kiels Nachfolger an der Hochschule für Musik in Berlin; † 1900 in Wiesbaden[2]): Oratorien „Die Geburt Christi", „Die Passion", Requiem, Messe und Psalmen, „Deutsches Liederspiel".) Wir begegnen den beiden letzten Meistern noch innerhalb der Gruppe, die in Brahms ihren Leitstern findet und zu Reger herauf führt. — Rheinberger. Herzogenberg.

In einer hierher gehörigen Nebengruppe bemerken wir den Prager Wenzel Kalliwoda (1823—53 KM. des Fürsten von Fürstenberg zu Donaueschingen, † Karlsruhe 1866: neben Symphonien, Ouvertüren u. a. der populäre Männerchor „Das deutsche Lied"), den Pfälzer Georg Vierling (* 1820, seit 1853 in Berlin — seine Hauptwerke, die vielaufgeführten weltlichen Oratorien: „Der Raub der Sabinerinnen" (1876), „Alarich" und „Constantin", sind reife Produkte einer bedeutenden Schaffenskraft, ausgezeichnet durch Klarheit der Form und meisterhafte Beherrschung der Orchester- und Chormittel. Die Pflege der Hausmusik förderte V. durch vorzügliche Bearbeitungen Haydnscher Symphonien und Quartette, sowie Mozartscher Quintette als Duos für Klavier und Violine und Beethovenscher Trios für Klavier und Cello —), den Mecklenburger Martin Blumner (ein Grellschüler, † 01, Direktor der Berliner Singakademie; Oratorien „Abraham" [1859], „Der Fall Jerusalems" [1874], achtstimmiges Tedeum) und den Livländer Jul. Otto Grimm († 03, MD. der Akademie zu Münster [Westfalen]: Symphonie, 3 Suiten [1 und 2 in Kanonform] für Streichorchester, Klavierstücke und Lieder).[3]) Vierling.

In eigenartiger Mittelstellung endlich, zwischen der klassischen und romantischen Liederliteratur, bewegt sich Carl Loewe, der unübertroffene Balladenkomponist (* 1796 zu Löbejün bei Köthen, ursprünglich Theologe in Halle, Schüler von Türk, 1820—66 Organist, Gymnasialmusiklehrer und städtischer MD. in Stettin, † 1869 in Kiel). Seine zahlreichen Oratorien und Kantaten, Orchester- und Klavierkompositionen, vermochten sich, trotz vieler und großer Schönheiten im einzelnen, nicht zu behaupten. Der Schwerpunkt seiner Bedeutung liegt in seinen für eine Singstimme mit Klavierbegleitung gesetzten Balladen und Legenden, deren musikalische Grundform, — eine Verbindung des Epischen, Lyrischen und Dramatischen unter Festhaltung eines Loewe. Die Ballade.

[1]) Vgl. P. Raph. Molitor: Rh. u. s. Kompositionen f. Orgel, 03, Lpz. Messen-A. bei Leuckart, Lpz.

[2]) B.: Altmann Dr. Wilh., Lpz. J. Rieter-Biedermann.

[3]) B.: C. Hunnius (Dichter u. MS. * 1856 Narva), Reval, Kluge 05.

scharfgeprägten Hauptmotivs bei detaillierter Charakteristik im übrigen — er feststellte. Zu den am meisten volkstümlich gewordenen gehören: „Erlkönig", „Oluf", „Heinrich d. Vogler", „Hochzeitslied", „Pilgrim vor St. Just", „Der Wirtin Töchterlein", „Friedericus Rex", „Prinz Eugen", „Tom der Reimer", „Archibald Douglas", „Der Nöck" u. a.[1])

Neben jenen Loewes zeichnen sich die im Volkston gehaltenen „Balladen und Romanzen seines Zeitgenossen Chr. Friedr. Grimmer (1798—1850) ebenso durch Knappheit der Fassung wie durch treffsichere Auffassung des Textes aus[2]). Der Schöpfer der Ballade war, wie wir wissen, Zumsteeg.

Das Urbild musikalischer Romantik erscheint uns in Schuberts engerem Zeitgenossen, dem genialen Freischütz-Komponisten Carl Maria v. Weber. Ihm war es vorbehalten, den Lorbeer zu pflücken, nach dem Schubert, wie nachher auch Mendelssohn und Schumann vergeblich gestrebt: das Werk der deutschen romantischen Oper. Bedeutsame Vorgänger hatten auch hier den Pfad geebnet, und das gesungene Drama überhaupt bewegte sich seit Gluck und Mozart auf interessanten, vielverzweigten Pfaden weiter.

Neben Beethoven schlugen vor allen zwei Italiener neue, ernste Töne in der Oper an: Cherubini und Spontini. Luigi
Cherubini. Cherubini, * 1760 zu Florenz, † 1842 zu Paris, lernte bei dem großen Kontrapunktisten Sarti in Bologna († 1802) die vollkommene Beherrschung des polyphonen Stils. Nachdem er für Italien und England mehrere Opern im neapolitanischen Stile geschrieben, ließ er sich 1788 in Paris nieder. Der Einfluß Glucks und der deutschen Musik überhaupt ließ ihn die leicht beflügelte Weise der Italiener verlassen und im ernsteren Stile komponieren. Unter seinen so geschaffenen Opern (vgl. Anm. 3 S. 100) ist „Medea" (1797) die großartigste,

---

[1]) GA. der Balladen, Legenden, Lieder u Gesänge [i Auftr. d. Loeweschen Familie v. Dr. M. Runze, B. & H. I. Lieder a. d Jugendzeit u. Kinderlieder. II. Bisher unveröffent. u. vergessene Lieder, Ges., Romanzen u. Balldn. III. Ball. nation. Gepräges. IV. Dtsche Kaiser-Ball. V. Hohenzollern-Gesänge u vaterländ. Lieder. VI. Franz., span. u. oriental. Ball. VII. Poln. Ball. VIII. Geister-Ball. u. Gesichte. IX. Sagen, Märchen, Fabeln. X. Romant. Ball. XI., XII. Goethe u. Loewe. XIII, XIV. Legenden. XV. Lyr. Phantasien, Allegorien etc. A. (Loewe-Albums) CL., EP., UE., Edit. Schlesinger auch Einzelausg.
B.: Selbst-B. [Bitter] 1870; Dr. Max Runze, Lpz. Reclam; Dr. H. Bulthaupt, Brl. „Harmonie" 1898, u. a. — L.: Ambros, kulturhist. Bilder. — D.: Löbejün [Schaper] 1896, Stettin [Glümer[1897.

[2]) NA. [Rob. Franz] Lpz. B. & H.

der „Wasserträger“ (1800) die edelste und zugleich populärste, noch heute mit Beifall gegeben. Seine Ouvertüren zu Lodoiska, Anacreon, Abenceragen, Wasserträger und Medea sind glänzende Orchesterstücke. — Nach der Rückkehr der Bourbonen leitete er die Musik in der Schloßkirche. Berühmt sind Ch.s Messen in *D* und *A*, sein Requiem und sein im streng kirchlichen Stile geschriebenes 8 stimmiges Credo.[1])

Ihn übertraf noch an dramatischer Kraft Gasparo Spontini (1774—1851), einer der bedeutendsten Nachfolger Glucks und der musikalische Repräsentant des Napoleonischen Kaiserreiches. Er wirkte von 1803 ab in Paris und von 1820 bis 1841 in Berlin als Hofkomponist und GMD.[2]) Die erste seiner Hauptopern in französischer Sprache, „Die Vestalin“, griff 1807 zu Paris mächtig durch; ihr folgten: „Ferdinand Cortez“ (1809), „Olympia“ (1819) und für Berlin die deutsche Oper „Agnes von Hohenstaufen“ (1827). Wie Cherubini das düstre Pathos, so führte S., der sich in Berlin schließlich durch seine Anmaßung unmöglich machte, Pomp, Effekt und Raffinement in das Tondrama ein und begründete so mit Cherubini die in Meyerbeer und Halévy gipfelnde französische heroische „Große Oper“.[3]) In Italien selbst aber blühte die Belcanto-Oper von neuem auf: der italienische Mozart Gioacchino Rossini, * 1792 zu Pesaro (daher „Der Schwan von Pesaro“ genannt), † 1868, war der genialste Vertreter dieser neueren italienischen Schule. Er bezauberte nicht nur das große Publikum durch seinen unerschöpflichen Quell süßer, berückender Melodien; ernster Denkende tadelten die leichtfertige Art und Weise, wie er seine reichen Gaben verschwendete. Seine Musik ist wohl eine vorwiegend äußerliche, mehr sinnliche als seelische. „Der Barbier von Sevilla“[4]) (1816), das bewundernswerte Gegenstück zu Mozarts „Figaro“, ist aber und bleibt das

Spontini.

Rossini.

[1]) B.: Wittmann, Lpz. Reclam. — Ch.s „Theorie d. Kontrapunktes u. d. Fuge“, NA. deutsch [Jensen] Lpz. Lkt., ist von — Halévy.

[2]) B.: C. Robert 1883. — Morgenhymne a. d. „Vestalin“, Lkt.

[3]) Der Name der beiden Operngattungen: „Große Oper“ (durchwegs gesungen) und „Komische Oper“ (mit gesprochenem Dialog) übertrug sich auch auf die beiden hervorragendsten Opernhäuser zu Paris, ihrem Repertoire nach: die heute 1533 Personen beschäftigende Grand opéra, oder einfach Opéra, und die Opéra-Comique (vgl. S. 178f.).

[4]) NA. (Klav.-Ausz.) CL., EP., UE. (Brüll).

klassische Meisterstück der italienischen komischen Oper; einen neuen Weg u. z. den Cherubinis und Spontinis, ging R., der sich mittlerweile in Paris niedergelassen, in der Großen Oper „Wilhelm Tell“, seiner besten französischen Oper ernsten Stils. „Tell“, sein letztes Bühnenwerk und der „Barbier“ üben heute noch ihre ungeschwächte Zugkraft im Bühnenspielplan. Von Rossinis übrigen Werken behauptete sich noch das berühmte (völlig opernhafte) „Stabat mater“. Seit 1830 lebte R. größtenteils zu Paris einem wahren dolce far niente (vgl. S. 237).[1])

Vorläufer. In einseitig italienischer Richtung waren dem Meister vorangegangen: Salieri, HKM. in Wien († 1825), Mozarts Nebenbuhler; Vincenzo Righini († 1812), zuletzt HKM in Berlin; Fernando Paër († 1839), zuletzt HKM. in Paris (seine Oper „Elenora“ behandelt denselben Stoff wie, ‚Fidelio‘); Giovanni Paesiello (Paisiello † 1816, KD. zu Neapel und Lehrer von Bellini, Donizetti und Mercadante), der Komponist von „La molinara“ („D. schöne Müllerin“) und des ersten, durch Rossini in Schatten gestellten „Barbier v. Sevilla; Domenico Cimarosa († 1801), Komponist der komischen Oper „Die heimliche Ehe“ (Wien 1792). Ein heute vergessener Rivale der Genannten, Martin y Soler, ein Spanier, erregte in Wien 1786 mit ‚La cosa rara‘ selbst Mozarts Bewunderung, der eine Melodie aus jener populären Oper in seinen Don Juan (2. Finale) hinüber nahm, wie er ja überhaupt an die italienische komische Oper anknüpfte. Noch sei hier G. Giordani († 1798) genannt, dessen schöne Arie „Caro mio ben“ uns noch heute erfreut.

Nachfolger Bellini, Donizetti. Rossinis bedeutendste Nachfolger waren die beiden Konkurrenten Vincenzo Bellini (1801—1835): „Die Nachtwandlerin“, „Romeo und Julie“, „Norma“ * (1831, von dieser Oper sagte Wagner, daß sie „neben reichster Melodiefülle die innerste Glut mit tiefer Wahrheit vereint“)[2]) und Gaetano Donizetti aus Bergamo (1797—1848); dessen namhafte italienische Opern ernsten Stils sind: „Lucia di Lammermoor“ (1835), „Lucrezia Borgia“; im komischen Stil: L'elisire d'amore“, der prächtige „Dom Pasquale“; seine bedeutendsten französischen Opern im ernsten Stil: „La favorite“; „Dom Sébastien“; im komischen Stil: „Die Regimentstochter“. Auch er wurde später sozusagen „Franzose“.[3]) Als Rivale Bellinis und Donizettis einst viel gefeiert war der Neapolitaner

Mercadante. Saverio Mercadante (1797—1870), ein Schüler Zingarellis (des Nachfolgers Paisiellos am Neapler Konservatorium); er schrieb außer zahlreichen Opern (für Rom, Venedig, Madrid, Paris, Wien u. a. Städte,

[1]) B.: Kohut, Lpz. Reclam.
[2]) B.: Voss, Lpz. Reclam.
[3]) NA. Dom Pasquale [Kleefeld]. B.: Cicconetti (1864), Verzino (1896).

wie alle italienischen Komponisten jeweils in der betreffenden Stadt sich aufhaltend) auch Instrumental- und Kirchenwerke.

Interessant ist schließlich, daß ein geborener Bayer, Simon Mayr, der nach Italien unter die dortigen gefeierten Opernkomponisten ging († 1845 zu Bergamo), auf die Entwickelung der italienischen und französischen Oper jener Zeit (insbesondere was die reichere Behandlung von Chor und Orchester betrifft) Einfluß nahm.[1]) **Mayr.**

Für eine neue Blüte der bodenständigen französischen komischen Oper sorgten Gretrys Erben, die Schöpfer der komisch-romantischen Oper der Franzosen, u. z. Isouard [spr. isuår] † 1818): „Cendrillon" (Aschenbrödel), „Jeannot et Colin" und „Joconde"; dessen Rivale Adrien François Boieldieu [spr. — diö] (1775 bis 1834): „Kalif von Bagdad" (vgl. Anm. S. 100), „Johann von Paris" und „Die weiße Dame"* (1825)[2]); Daniel François Esprit Auber [spr. obär] (1782—1871), dessen stürmische, wahrhaft „große" Revolutionsoper „Die Stumme von Portici"* (1828) — ein Werk von ungeahntem dramatischen Schwung, voll Drastik und Spannung, Feuer und Leidenschaft, zusammen mit Rossinis „Tell" und Meyerbeers „Robert" einen völligen Umschwung des Repertoires der Großen Oper zeitigte (mit seinem der gärenden Zeitstimmung verwandten Charakter gab es sogar zu Brüssel 1830 das Signal zur Revolution!) — während A.s (er führt nicht umsonst den Vornamen Esprit, d. i. Geist, Witz!) komische Opern: „Fra Diavolo",* „Der schwarze Domino", „Teufels Anteil", „Maurer und Schlosser"* (1825),[3]) erstklassige Werke ihrer Gattung bleiben[4]); L. J. Ferd. Hérold (1791—1833): „Zampa",* „Marie", „Le pré aux clercs" („Der Zweikampf", 1871 in Paris bereits die 1000ste Aufführung). Endlich Boieldieus Schüler Adolphe Adam (1803—56): „Der Postillon von Lonjumeau"* (1836), „Die Nürnberger Puppe" u. a.

Die Franzosen Isouard **Boieldieu** **Auber** **Hérold** **Adam.**

Zweifellos spielt in vielen der ebengenannten Werke der Einfluß Mozarts und der eigentlich bereits mit ‚Don Juan' beginnenden Romantik in Deutschland mit. Hier erstand in Ludwig Spohr, dem berühmten Violinvirtuosen, ein Mittler zwischen Klassizismus und Romantik, dessen Werke formell auf Mozart fußten, inhaltlich aber bereits program-

Deutschland. **Spohr.**

[1]) B.: Ludw. Schiedermaier, Beiträge z. Gesch. d. Op. um d. Wende des 18./19. Jahrhdts., I. Bd., 07. Lpz.

[2]) B.: Arth. Pougin [spr. puschäng] (M. S. zu Paris, * 1834) 1875.

[3]) B.: Kohut, Lpz. Reclam.

[4]) NA. der oben mit einem * versehenen Opernwerke (Klavierauszug): CL. (mit Dialog u. szenischen Bemerkungen); EP.; UE.

matisch, vor allem zum ersten Male deutsche Sage und Dichtung in den Kreis der Oper ziehen.

Ludwig Spohr (* 1784 zu Braunschweig, † 1859 als GMD. in Kassel), heute leider arg vernachlässigt, hat fast auf allen Gebieten der Musik Bedeutendes geschaffen. Seine besondere Stellung in der Geschichte des Geigenspiels würdigen wir noch (Kap. VII.). Hier sind außer 33 Streichquartetten, 4 Doppelquartetten, 7 Streichquintetten, einem Streichsextett, 5 Klaviertrios, Sonaten für Geige und Harfe usw. seine Opern zu nennen, insbesondere: „Faust" (Prag, 1816, der Text hat mit Goethe nichts gemein), „Jessonda" (1823) und „Der Berggeist" (nach der Rübezahlsage); dann unter den Oratorien: „Die letzten Dinge", „Des Heilands letzte Stunden"; ferner von 9 Symphonien die in C moll und F dur („Weihe der Töne"). Für Männerstimmen schrieb er außer 15 kleineren Chören ein 1838 in Frankfurt a. M. mit großem Erfolge aufgeführtes „Vaterunser" für zwei Chöre mit Instrumentalbegleitung.[1])

Spohrs Musik charakterisiert einerseits eine großartige Konzeption, andererseits eine gewisse Weichlichkeit infolge reichlichen chromatischen Einschlags.

Den mit Spohrs „Faust" neu eröffneten Weg der deutschnationalen Oper beschritt nun erfolgreichst der am 18. Dez. 1786 zu Eutin (Oldenburg) geborene Freiherr Carl Maria v. Weber. Sein Vater, ein Vetter von Konstanze Mozart, unstäten Charakters, war nacheinander Offizier, Beamter, Kapellmeister und Schauspieldirektor, als solcher an der Spitze einer Schauspielertruppe die mittleren Städte Süddeutschlands bereisend. Unser Karl, der gewissermaßen hinter den Kulissen aufwuchs, und so die Bühne, später das eigentliche Feld seiner Tätigkeit von Jugend auf kennen lernte, genoß seinen Musikunterricht namentlich bei Michael Haydn in Salzburg, (die Frucht seiner wiederholten Studien dort war u. a. ein Heft „Fughetten" und die Oper „Peter Schmoll")[2]) später, gleichfalls wiederholt, bei Abbè Georg Josef Vogler. Ueber Vogler, * 1749 zu Würzburg, Schüler des Padre Martini und Vallotti, sagt Otto Jahn (Mozart-Biographie): „Vogler war ohne Zweifel eine ungewöhnliche und bedeutende Natur; er besaß musikalisches Talent, Verstand und Scharfsinn und verband mit vielseitiger Beweglichkeit Energie des Willens, so daß er in Kunst und Wissenschaft Erhebliches leistete." Nach einem reich bewegten Leben starb er 1814 als Kapellmeister zu Darm-

Weber 1786—1826.

Abt Vogler.

[1]) GA. der Männerchöre [Schletterer] bei Leuckart, Lpz. Vgl. die letzte Notenbeilage. — Symphonien u. Ouverturen b. Schlesinger, Brl. — B.: neben der wertvollen Selbst-B. (2 Bde. 1860/1) Nohl, Lpz. Reclam*. — L.: Ueber S.s Beziehungen zu R. Wagner berichtet E. Schmitz, N. Zeitschr. f. M., 05, Nr. 42. — D.: Kassel, 1883.

[2]) Der junge W. spielt auch in der Geschichte der Lithographie eine Rolle; er verbesserte Senefelders Verfahren und gab sein op. 2 (Klavier-Variationen) 1800 selbst lithographiert heraus.

stadt. Er war Priester und führte als solcher den Titel „Kämmerer des apostolischen Palastes, bayrischer Hofkaplan und hessischer geistlicher Rat“. Bekannt ist Mozarts geringschätziges Urteil über Vogler; es muß zugegeben werden, daß seine Tätigkeit (z. B. seine Programme zu Orgelkonzerten Kap. VI) zuweilen an Charlatanerie streifte. Webers Mitschüler in Darmstadt, wo auch die komische Oper „Abu Hassan“



CMvWeber.

entstand, waren Gottfr. Weber, bekannt durch seine theoretischen Schriften und durch die Redaktion der Zeitschrift „Cäcilia“, Joh. Gänsbacher aus Sterzing in Tirol, begeisterter Freiheitskämpfer, später DKM. zu Wien († 1844) und — Meyerbeer.

Vogler urteilte über diese Schüler: „Gottfried weiß am meisten, Meyer tut am meisten, Carl Maria kann am meisten, Johann trifft am meisten“ — Gänsbacher war nämlich ein vortrefflicher Schütze.[1])

[1]) Mitteilung von Webers Sohne in der „Gartenlaube“.

Weber wurde sodann auf Voglers Empfehlung 1804 Kapellmeister am Breslauer Stadttheater, 1806 von dem musikliebenden Prinzen Eugen von Württemberg bei dessen Kapelle als Dirigent angestellt, 1807 Sekretär des Herzogs Ludwig von Württemberg in Stuttgart. Aus einem arg bewegten Lebenswandel dort, inmitten dessen die erste große Oper „Silvana",[1]) die Polonaise in *Es*, Six Pièces op. 10 u. a. Werke entstanden, führte eine Katastrophe — infolge einer Unbesonnenheit seines bei ihm lebenden Vaters, wurden beide des Landes verwiesen — ihn zur Besserung und Einkehr in sich selbst.

Prag. Von 1813—16 dirigierte W. die Oper zu Prag — von hier aus, nebenbei bemerkt, den 1801 durch Landgraf Ludw. v. Hessen bei der Darmstädter Hofkapelle eingeführten Taktstock[2]) in Mode bringend! — und von 1817 bis zu seinem am 5. Juni 1826 zu London erfolgten Tode die neuerrichtete, durch ihn organisierte Deutsche Oper

Dresden. (bis dahin italienisch!) zu Dresden, wo er gleichzeitig auch die Musik in der Hofkirche zu leiten hatte.

Klavierwerke. Webers Stellung in der Musikgeschichte ist doppelt begründet. Seine Klavierkompositionen sind so glanzvoll und edel gehalten — der Tonsatz verrät die außergewöhnlich spannfähige Hand Webers, eines der ersten Klavierspieler seiner Zeit —, daß sie noch heute sich überaus wirksam erweisen; so namentlich das „Konzertstück" in *F*moll, ein oft und gern gehörtes Repertoirestück der hervorragendsten Pianisten, die *As* dur-Sonate, die Aufforderung zum Tanz, Momento capriccioso und die Polonaisen in *E* und *Es*.

Auf tondramatischem Gebiete aber ward er der eigentliche Schöpfer der spezifisch deutschen Oper, der in der Verwertung des romantischen Elements „packender als Spohr das Dämonische musikalisch zu illustrieren und zugleich den echten Volkston in seinen Melodien zu treffen wußte" [Riemann]. Allerdings hatte Mozart in seiner „Zauberflöte" und in der „Entführung" bereits mustergültige Werke für die deutsche

---

[1]) NB. [Ernst Pasqué u. Ferd. Langer (HKM. in Mannheim, von dessen Opern besonders „Dornröschen" und „Murillo" erwähnenswert)]. 1885 und später oft mit Beifall aufgeführt.

[2]) Die Griechen (Lasos) und Römer traten den Takt (wie es u. a. im Eifer noch Mozart einmal so heftig in Leipzig tat, daß ihm eine silberne Schuhschnalle sprang), die Orientalen gaben ihn mit der Hand (daher Neuma = Wink), mittelalterliche Musiker pochten ihn mit einem Holzstäbchen oder einer Papierrolle ans Pult, Lully schlug ihn mit einem langen Stabe auf den Boden (er verwundete sich schließlich hiebei lebensgefährlich am Fuße!). Später dirigierte man (wie heute noch bei der Tanzmusik und kleinerem Ensemble) vom Klavier oder vom ersten Violinpult aus. Vgl. Fleischers „Neumenstudien" u. E. Vogel: Zur Geschichte d. Taktschlagens, Jahrb. Peters 1898.

Oper geschaffen, doch seine Tonsprache war universell. Noch weniger gab es eine spezifisch deutsche Volksoper. Diese musikalische Tat Webers war „Der Freischütz“ (das vorzügliche Libretto[1]) des Dresdener Dichters Kind nach einer Novelle von Apel). Zuerst in Berlin 1821 aufgeführt, ist diese Oper noch jetzt eine der beliebtesten und populärsten Deutschlands. Sie ist die erste musikalische Verklärung deutscher Waldespoesie und freien Jägerlebens. In ihr ist alles der Seele, dem Leben des Volkes abgelauscht und musikalisch wirklich hinreissend idealisiert. Echt deutsch sind die kleinen ländlichen Verhältnisse und der rauschende Eichenwald — dieser Weberpartitur entsproß das „Waldweben“ Wagners und anderer Komponisten! —, der biedere Förster, der schwärmerische Jägerbursche Max, die fromme Agathe und das harmlos-heitere Aennchen — alle Charaktere meisterhaft gezeichnet. Dazu noch die echt romantische Sage von den Freikugeln und der wilden Jagd![2])

Der Freischütz.

Deutsch-nationale Elemente.

Die unmittelbare Vorgängerin des ‚Freischütz‘ war „Undine“, die romantische Oper des genial-phantastischen Dichter-Musikers E. Th. A. Hoffmann, deren Musik anläßlich der Berliner Aufführung 1817 W.[3]) selbst als „ungemein charakteristisch, geistreich, ja oft frappant und durchaus effektvoll“ nennt.[4]) Hoffmanns Einfluß läßt sich über Weber und Lortzing bis zu R. Wagner verfolgen.[5])

Im Jahre 1820 entstand auch die Musik zu Wolffs Schauspiel „Preziosa“. Eine derb-komische Oper „Die drei Pintos“ blieb zum Teil Skizze.[6])

Bei seinem zweiten Hauptwerke: „Euryanthe“, 1822 bis 1823 für Wien geschrieben, steckte sich Weber höhere Ziele; die Musik ist großartig, „eine Kette glänzender Juwelen vom Anfang bis zum Schluß“ [Schumann]; das verfehlte Textbuch aber (in dieser Beziehung hatte W. überhaupt selten Glück) verhinderte einen dauernden Bühnenerfolg. (Neuestens glückte ein Versuch [des Thorner Mus. Vereins, 1907], diese Oper als weltliches Oratorium in den Konzertsaal zu verpflanzen.) Musikgeschichtlich wichtig bleibt Euryanthe als die erste völlig durchkomponierte deutsche Oper; sie enthält im Gegensatz zu Freischütz und Oberon keine Zeile blos gesprochener Prosa oder des sog.

Euryanthe.

---

[1]) A. (vollständige [Wittmann] nebst Klavierausz.) Lpz. Reclam.*

[2]) Das Vorbild zur „Wolfsschlucht“ fand W. in der Stolpichschlucht im Isergebirge i. Böhmen, die er von Bad Liebwerda b. Friedland aus, dort am Freischütz arbeitend, besuchte.

[3]) S. W.s. Ausgew. Schriften, Reclam. S. 117.

[4]) NA (Klav. Ausz. [H. Pfitzner] Lpz., Peters.

[5]) Vgl. darüber Thiessen, NMZ. 07, 23.

[6]) Neuerer Zeit arbeitete Webers Enkel, Hauptmann Karl v. Weber, das Textbuch von Hell um, G. Mahler vollendete das Werk.

Secco-Recitatives. Ihre Musik wirkte auf Marschner (Templer und Jüdin), Meyerbeer und Wagner (besonders Lohengrin) bedeutsam ein. Wie im Freischütz die hörnerklangdurchrauschte Waldesromantik, so siegt in Euryanthe die Ritterromantik.

Oberon. Sein letztes Werk: „Oberon, König der Elfen", schrieb der Meister auf einen ursprünglich englischen Text (von Planché) 1826, bereits totkrank, für London und brachte es dort zur Aufführung. Die Darstellung des Phantastischen dieser Elfensage regte neuere Musiker vielfach an, so Mendelssohn („Sommernachtstraum",) Gade („Erlkönigs Tochter", „Comala"), Nikolai („Lustige Weiber") bis herauf zu Wagners „Rheingold" u. a., wie denn unsere heutige romantische Musik in Weber wurzelt.[1])

Ouvertüren. W.s Ouvertüren mangelt zwar der thematische Aufbau, das Entkeimen aus einem Motive, somit die Einheit, die musikalisch-logische Entwickelung. Während Gluck (s. S. 212), Mozart und Beethoven entweder nur Hauptmotive der Oper benutzten und einheitlich verarbeiteten, oder ein selbständiges Stimmungsbild schufen (die Figaro-, Coriolan- und Egmont-Ouvertüre sind unübertroffene Muster), verwandte W. die prägnantesten Stellen seiner Opern in ausgiebigster Weise. Wenn sie trotzdem „einschlagen", so ist dies in den reizenden Melodien, wie in der höchst wirkungsvollen Instrumentation (s. unt.) begründet. Eine seiner besten Ouvertüren, auch heute noch stets zündend, ist die Jubel-Ouvertüre (zu einer patriotischen Feier in Dresden geschrieben).

Wilden Rosen gleich, einfach zart und duftig, sind W.s Lieder, zu denen er sich oft unter Freunden auf der Gitarre meisterlich begleitete (vgl. S. 252).

F. W. Jähns faßt sein Urteil über Weber, der als Tonsetzer zugleich einer der ersten Kritiker und Musikschriftsteller und damit ein Vorläufer Schumanns war[2]), in folgenden

Charakteristik. Worten zusammen: „Originalität, verbunden mit tiefer Empfindung und seltener Phantasie, bezeichnet sein Wesen. Durch sie gewann er für Wahrheit des Ausdrucks in seiner reichen Melodik, in der Kühnheit seiner Harmonik durchaus neue Formen. In seiner Instrumentation brach

[1]) Vgl. d. Anm. S. 17, 100, 104. Franz Wüllner ersetzte später die gesprochenen Prosastellen im Oberon durch sorgfältig durchkomponierte Recitative mit Leitmotiven à la Wagner. Die letzte Neubearbeitung unternahm G. Mahler. — Ein weit früher von dem Haydnschüler Paul Wranitzky aus Mähren († 1808 in Wien) komponierter „Oberon" war, wie der Herausgeber einem älteren Manuskript entnimmt, lange hindurch eine Lieblingsoper der Deutschen, bei der Frankfurter Königskrönung 1790 allein binnen 6 Wochen 24mal aufgeführt.

[2]) Vgl. W.s. „Ausgew. Schriften" [Kleinecke] Lpz. Reclam.

er bisher unbetretene Bahnen, und in der Einzelwelt fast jeden Instruments [sein Liebling war die Klarinette] herrschte er als Meister. Seine Rhythmen waren stets ebenso frisch als edel. Mit allen diesen Eigenschaften begründete er eine neue Epoche, namentlich im musikalischen Drama." [1]) Weber erkannte zuerst die Urteilsfähigkeit des großen „Publikums" und prägte den charakteristischen Satz: „Der einzelne ist ein Esel, und das Ganze doch — Gottes Stimme".

Auf dem so gediehenen Felde der deutschen romantischen Oper folgte Weber, von diesem selbst noch überaus freundlich gefördert, Heinrich Marschner, * 16. August 1795 in Zittau (Sachsen).[2]) Er hatte, wie so viele Musiker, das Studium der Rechte mit dem der Musik vertauscht, und brachte es zuletzt, nach mehrjähriger Kapellmeistertätigkeit in Dresden und Leipzig bis zum HKM. und GMD. in Hannover, wo er hochverehrt am 14. Dez. 1861 starb. Mit seinen 1828 und 1829 in Leipzig geschriebenen Opern „Der Vampyr" und „Templer und Jüdin", namentlich aber mit seinem noch heute lebensfrischen „Hans Heiling" (Hannover 1833, Text von H. Devrient, vgl. S. 182 ob.) feierte er Triumphe von nachhaltiger Wirkung. Rich. Wagner fand für seinen „fliegenden Holländer" ein Vorbild in ‚Hans Heiling', wie für „Lohengrin" in Webers „Euryanthe". Noch lebt M. in seinen prächtigen Lied- und Chorwerken (darunter der Männerchor „Zigeunerleben"); mit seiner nicht minder bedeutsamen Klavier- und Kammermusik aber (Sonaten, Trios, Klavierquartett op. 36 u. a.) ist er unverdient ganz und gar vergessen.

Marschner, † 1861.

---

[1]) Beliebteste Klav.-Werke, akad. NA [Germer] und NA. von ‚Freischütz' und ‚Oberon' (Klav. Ausz.) CL.; A.: EP., UE. — Opern (außer den früher genannten) u. Orchesterwerke b. Schlesinger, Brl.

B.: M. M. von Weber (des Meisters Sohn) 3 Bde. (Der 3. enthält C. M. v. Webers Schriften.) Lpz. 1867, Ernst Keil; F. W. Jähns, Lpz. Grunow; vgl. ferner desselben chronol.-themat. Verzeichnis von W.s Werken, Brl. 1871, Schlesinger; Aug. Reißmann, Lpz., List & Francke; Dr. J. Gehrmann (* 1861, MS. in Frankfurt a. M.) Brl. „Harmonie" (ill.); Nohl, Lpz. Reclam.* — Briefe W.s an H. Lichtenstein [E. Rudorff] 00; Reisebriefe von C. M. v. W. an seine Gattin Carolina [von seinem Enkel] Lpz. 1886. A. Dürr. S. auch die früheren Noten. — L.: Friedländer, „Weberiana", Peters Jahrb. 02.

D.: Dresden [Rietschel) 1860.

[2]) B.: G. Münzer (* 1866 Breslau, MS. Berlin, † 08), Brl. „Harmonie" 01 ill.); Wittmann, Lpz. Reclam.* — Briefe M.s an seine vierte Frau, die Sängerin Ther. Janda, in La Mara, Klassisches u. Romantisches a. d. Tonwelt. — D.: Hannover (Hartzer] 1877.

In Spohr, Weber und Marschner erkennen wir nun die Marksteine auf dem romantischen Wege der deutschen Oper zum gewaltigen Musikdrama Rich. Wagners. Noch ein Vierter — einst hochgefeiert, dann vielgeschmäht — war freilich berufen hier mitzuwirken, wenn auch sein Einfluß auf den großen Bayreuther nur mehr oder weniger äußerlich — ähnlich etwa jenem Mendelssohns auf Wagner[1]) bleiben konnte, denn er zog, obzwar ein Deutscher, mit fliegenden Fahnen in die Pariser Große Oper ein: Webers Mitschüler bei Abt Vogler, Jakob Beer, (als Erbe eines reichen Verwandten Namens Meyer unter Italienisierung des Vornamens) genannt

Meyerbeer, † 1864. Giacomo Meyerbeer. Geboren 5. Sept. 1791 als der Sohn eines reichen Bankiers in Berlin, zählte er zu seinen Lehrern Fr. Lauska, Clementi, dann Zelter, Bernh. Anselm Weber (KM. und Opernkomponist, Nachahmer Glucks, † 1821 in Berlin) und Abt Vogler. Da seine Erstlingsopern in Deutschland keinen Erfolg hatten, wandte sich M. — er hatte bisher nur als Pianist Beifall gefunden! — 1815 nach Italien, wo er unter Rossinis Einfluß eine ganze Reihe längst vergessener Opern schrieb. Nach 10jährigem „Italienertum" nahm M. 1826 seinen Wohnsitz in Paris, fand dort in Scribe einen Textdichter, wie er ihn brauchte, und wurde — „Franzose".

Robert. Seine erste französische Oper: „Robert der Teufel" (1831) machte ihn mit einem Schlage zum berühmten Manne. 1836

Hugenotten. errangen „Die Hugenotten" gleich glänzenden und nachhaltigen Erfolg. M. verstand es, sich den ganzen Apparat der Großen Oper, diese zur höchsten Blüte treibend, dienstbar zu machen und gewann durch seine melodie- und effektreiche, dramatisches Feuer und Leben atmende, vielfach großartige Musik den Beifall der Menge. In Berlin, wo er seit 1842, von Friedrich Wilhelm IV. zum GMD. ernannt, wieder lebte, schrieb er 1844 die spezifisch preußische, militärisch-patriotische Oper „Ein Feldlager in Schlesien" (in Wien als „Vielka" gegeben, die Musik später einem neuen Pariser Operntexte: „Der Nordstern" angepaßt und 1854 in der Pariser Komischen Oper aufgeführt). In Berlin schuf M. u. a. die Ouvertüre und Zwischenaktsmusik zu der Tragödie „Struensee" seines Bruders Michael Beer — ein hervorragendes, nahezu klassisches Werk mit förmlich Beethovenschen Zügen, das der Komponist selbst mit Recht besonders hochhielt; ferner die Chöre

---

[1]) Vgl. z. B. den Beginn der Mendelssohnschen Ouvertüre zur „Schönen Melusine" mit Wagners Rheinflutenmotiv.

zu Aeschylos' „Eumeniden". In Paris gingen dann die letzten drei Sensationsopern M.s erstmals in Szene: 1849 „Der Prophet", 1859 „Dinorah", und erst nach M.s Tode, der unerwartet am 2. Mai 1864 zu Paris eintrat, „Die Afrikanerin" (April 1865).

M. schrieb noch Kantaten („Der Genius der Musik an Beethovens Grabe"), Hymnen, Klopstocksche Oden für Soloquartett, doppelchörige Psalmen usw, ferner eine Reihe glänzender Gelegenheitsmusiken für Hoffestlichkeiten: Fackeltänze, Hochzeitsmusiken, Krönungs- und Festmärsche usw., endlich eine Anzahl ihrer Zeit viel gesungener Lieder. Seinen Weltruhm aber und seine bisher trotz aller Gegenreden unvergängliche musikgeschichtliche Bedeutung verdankt M. vor allem den beiden Opern Robert der Teufel und Hugenotten,[1]) die mit ihrer hochragenden Arbeit den deutschen Meister verratend, bisher nichts von ihrer Anziehungskraft eingebüßt haben und sich auch nach Wagner noch heute überall auf der Bühne behaupten. Der „Effekt" allein vermöchte das nicht, wäre er, wie die Gegner sagen, bei M. unkünstlerischer Selbstzweck anstatt ein künstlerisches Mittel zum Zweck. Und mit dem Vorwurf des lärmenden und falschen Pathos, den man gegen M.s Opern wie gegen gewisse Kirchenbilder des 17. und 18. Jahrhunderts erhebt, paart sich schlecht die unbedingte Anerkennung für M.s eminentes Genie und seine „hohe Meisterschaft in der Beherrschung der Formen und der Mittel der Darstellung" [Riemann]. Vor einem Meister, der, man mag über ihn denken wie man will, Beweise eines so immensen Talentes und Könnens gab, wie nur wenige, gilt es tief den Hut ziehen. „Viele Musiker, die gegen sprechen, wären wohl froh, wenn sie es ihm nachmachen könnten" (Rubinstein). Und was wären noch für „Effekte" aus jenen Opern herauszuholen, ließen unsere Kapellmeister und Regisseure mehr Sorgfalt als gewöhnlich bei der Inszenierung walten. . .

Der beliebten Verlästerung M.s gegenüber ziemt es nicht zuletzt der edlen Charakterzüge des Meisters zu gedenken, der „hilfreich und gut" gar vielen jüngeren Talenten zur Stellung oder zur Aufführung (u. a. Wagners „Fliegendem Holländer" zu Berlin) verhalf, und schließlich ein hochherziges Legat (30 000 Mark, die Meyerbeer-Stiftung) für talentvolle junge deutsche Komponisten testierte.[1])

In gewissem Abstande von Meyerbeer, doch immerhin in der ersten Reihe der Komponisten der Großen Oper erblicken wir den Cherubini-Schüler J. Fromental Halévy (1799 bis Halévy

[1]) Klavierauszug A.: B. & H., CL., EP.

[1]) B.: Lassalle; Pougin (1864); H. Mendel; J. Schucht 1869; Kohut Lpz. Reclam.* — L.: „M.-Studien" von Dr. Cornel. Preiß (i. Vorber.)

1862) mit seinem von glänzendem Erfolge begleiteten, melodisch und dramatisch gehaltvollem Hauptwerk „Die Jüdin“ (1835) dem er eine entzückend vornehme komische Oper „Der Blitz“ zur Seite stellte.[1])

Deutsche Spieloper: Kreutzer. Konnte sich unter den Nachzüglern der Spohr-Weberschen Richtung nur Konradin Kreutzer, der Komponist schöner, volkstümlich gewordener Männerchöre („Die Kapelle“, „Der Tag des Herrn“), eine zeitlang HKM. in Stuttgart und Wien, † 1849, mit seinem melodienreichen „Nachtlager von Granada“* und der Musik zu Raimunds „Verschwender“ behaupten, so gelang es dafür einer Gruppe überaus sympathischer Tonsetzer, das deutsche Singspiel zur romantisch-komischen Spieloper in Deutschland auszugestalten. Das Haupt dieser Gruppe ist Lortzing. der Berliner Albert Lortzing[2]) (1803—51). Aus einem sorgen- und kummervollen Kapellmeisterleben heraus schuf er, Textdichter und Komponist in einer Person, humorvolle Werke von echt deutscher Innigkeit und Anmut wie: „Zar und Zimmermann“ (1837)*, „Der Wildschütz“ (1842)*, „Undine“* Nicolai. und „Der Waffenschmied“*.[3]) Nach ihm wurde Otto Nicolai aus Königsberg berühmt als Komponist der köstlichen Oper „Die lustigen Weiber von Windsor“ (1849), deren in Wagners „Meistersingern“ nachklingende Eigenart Humor und Romantik atmet. N. war HKM. in Wien, wo er die philharmonischen Konzerte gründete, u. Berlin, † 1849.[4]) Erfolgreich bis zur Popularität endlich wurden „Stradella“ und „Martha“ (1847), die beide heute noch frischen, von französischer Grazie und Pikanterie angehauchten Hauptopern Flotow. des Freiherrn Friedr. v. Flotow († 1883).[5])

Abseits vom geräuschvollen Opernplatz ragt um Haupteslänge nächst Schubert und Weber aus den Reihen der Nach-

---

[1]) B.: Leon Halévy (der Bruder) 1862, Pougin (1865). Vgl. S. 257.[1])

[2]) B.: Düringer, 1851; Wittmann, Lpz. Reclam;* Kruse, Brl. „Harmonie“ (ill.). — L.s Briefe [Kruse] 02. — D.: Pyrmont (Uphues) 01; Berlin (Eberlein); Detmold (Hölbe) 04.

[3]) NA. der oben mit einem * versehenen Opernwerke (Klavierauszug) CL., EP., UE.

[4]) B.: H. Mendel, 1868. — N.s Tagebücher [B. Schröder] 1892.

[5]) B. [F.s Witwe] 1892. — Vgl. Dr. E. Istel: „D. kom. Op.“. histor.-ästh. Studie, 06, Stuttgart, Grüninger; K. M. Klob, D. kom. Op. nach Lortzing, Brl. „Harmonie“.

klassiker das Dioskurenpaar Mendelssohn und Schumann hervor.

Selten wurde ein Tonkünstler gleich zu Beginn seiner Laufbahn so gefeiert und dann in verhältnismäßig jungen Jahren so reich ausgezeichnet wie der ungewöhnlich früh begabte Felix Mendelssohn-Bartholdy, der am 3. Febr. 1809 in Hamburg geborene Enkel des Philosophen Moses und Sohn des Bankiers Abraham M. Im Schooße einer reichen und gebildeten Familie erhielt er in Berlin, wohin der Vater übersiedelte, die ausgezeichnetste wissenschaftliche und musikalische Ausbildung: in der Theorie bei Zelter, im Klavierspiel bei Ludw. Berger und Moscheles, im Violin- und Orgelspiel bei Henning und A. W. Bach. Schon im 15. Lebensjahre konnte er seine vierte kleine Oper „Die beiden Neffen" daheim zur Aufführung bringen. Aber die Wahl der Musik zum künftigen Lebensberufe billigte der verständige Vater erst, nachdem 1825 zu Paris Cherubini sein freudig-anerkennendes Urteil abgegeben. Ein wiederholter Besuch bei Goethe in Weimar errang ihm des Dichters herzliche Teilnahme — M. blieb fortan in anregendem und fruchtbringendem Verkehr mit ihm.[1]) 1827 bezog er, mit klassischer Bildung ausgestattet, die Universität zu Berlin. Aber auch in körperlichen Uebungen: im Turnen, Fechten und Schwimmen, sowie im Zeichnen ward er Meister.

Mendelssohn, † 1847.

Jugend.

1826 schuf er, 17 Jahre alt, die unsterbliche Ouvertüre zum „Sommernachtstraum", 1825—28 weiter eine Reihe seiner bekanntesten Werke: das Oktett, das *A* moll-Quartett, seine erste und letzte Oper „Die Hochzeit des Gamacho", die Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt" und das *Es* dur-Quartett op. 12. 1829 verzeichnet er eine bedeutungsvolle Tat: die Aufführung von Bachs Matthäus-Passion, die erste seit Bachs Tode. Mendelssohns unvergleichliches Direktionstalent trat schon hier zu Tage.

Reisejahre.

Reife Früchte trugen bald große Reisen nach England (das Naturwunder der Fingalshöhle auf Schottland gab ihm Anregung zur Hebriden-Ouvertüre und der sog. schottischen Symphonie-*A* moll), dann — über München, Wien (wo er das schöne „Ave Maria" komponierte) — nach Jtalien („italienische" Symphonie A dur). In Rom entstanden die Motetten op. 39 und die „Walpurgisnacht". Zurückgekehrt, wandte er Berlin bald wieder den Rücken — arg verstimmt, weil man seine Bewerbung um den erledigten Direktorposten bei der Singakademie zurückwies. Während eines zweijährigen Wirkens in Düsseldorf

[1]) Vgl. Dr. K. Mendelssohn-Bartholdy, Goethe und F. M. B. Mit M.s Portrait aus dessen 12. Lebensjahre. Lpz. 1871.

als städtischer Musikdirektor — 1833 leitete er zu Düsseldorf das niederrheinische Musikfest und gab glänzende Beweise seines Direktionstalentes — schrieb er: Capricen (op. 33 No. 1 und 2), Lieder ohne Worte, Fugen, Rondo in *Es* (op. 29) für Pianoforte, einstimmige und



die ersten vierstimmigen Lieder, sowie Teile des „Paulus". 1835 berief

Leipzig. man M. nach Leipzig zur Direktion der Gewandhauskonzerte, die durch ihn zu europäischer Berühmtheit gelangten. Der kunstsinnige König von Preußen Friedrich Wilhelm IV., ein warmer Verehrer M.s, suchte ihn unter besonderen Auszeichnungen wiederholt an Berlin zu fesseln, allein M. fühlte sich in der für ihn vielfach mißlichen

Berliner musikalischen Sphäre — dort stand Meyerbeer an der Spitze der Oper, Rungenhagen leitete die Singakademie, Neithardt den Domchor, und so blieb für M. eigentlich kein Raum übrig — nicht heimisch und kehrte immer wieder nach seinem geliebten Leipzig zurück, hier 1843 das bald blühende und berühmte Konservatorium (unter den Lehrkräften u. a. Moritz Hauptmann, Rob. Schumann, David!) gründend. Konservatorium.

Auf Anregung Friedrich Wilhelms IV. entstanden die prächtigen Musiken zu Sophokles' „Antigone" und „Oedipus auf Kolonos", zu Racines „Athalia", zu Shakespeares „Sommernachtstraum", wie mehrere liturgische Chöre für den Berliner Domchor.

M.s rastlose Tätigkeit hatte sein außerordentlich feines Nervensystem erschöpft, seine Körperkräfte vorzeitig aufgerieben. Als er bald nach den ruhmreichen selbstgeleiteten Festaufführungen seines ‚Elias' in England (Birmingham 1846, London 1847) die erschütternde Nachricht vom jähen Tode seiner ihm über alles teuren Schwester Fanny erhielt, war sein Lebensmut dahin. Aus der letzten Lebenszeit stammen die 3 Motetten op. 69, das *F*moll-Quartett op. 80 und eine Anzahl Lieder („Vergangen ist der lichte Tag" u. a.). Am 4. November 1847 erlag er einem Schlagflusse — 38 Jahre alt.

Zu Lebzeiten hervorragend ausgezeichnet (er wurde u. a. 1836 Doktor h. c. der Universität Leipzig, 1841 Sächsischer HKM., 1842 Königl. Preuß. GMD., 1843 Ehrenbürger der Stadt Leipzig) und vielleicht manchmal überschätzt, wird M. heute entschieden unterschätzt.

Die Klavier-Literatur bereicherte er durch die „Lieder ohne Worte" (vgl. Schubert, S. 251 unt.): anmutige, tiefempfundene Stimmungsbilder unterschiedlichen Charakters in künstlerisch vollendeter Form.[1]) Sie fanden sehr viele Nachahmungen. Es ragen unter den anderen Klavierkompositionen besonders hervor: Capriccio in *Fis*moll, Rondo capriccioso, die Präludien und Fugen und die Variations sérieuses; mit Orchester: das *G*moll-Konzert, das *Es*dur-Rondo und das *H*moll-Capriccio, — sie haben alle von ihrer glänzenden Wirkung im Konzertsaale noch nichts eingebüßt; — unter den Kammermusikwerken neben dem Oktett die beiden Klaviertrios, die Streichquartette, das Quintett op. 87. Die Orgel-Literatur verdankt ihm Präludien, Fugen und Sonaten. Lieder ohne Worte. Instrumentalwerke.

In der Instrumentalmusik stellte M. das Phantastische glänzend dar. Ist er hier einerseits von Weber, den er schwärmerisch verehrte, beeinflußt, so zeitigte seine originelle Elfenmusik wiederum viele ähnliche echt romantische Schöpfungen (z. B. Nikolais „Lust. Weiber"). „In der Treue der

[1]) NA.: CL. (instr.); EP., ES., UE.

Naturschilderung durch Töne konnte er nicht allein Beethoven, sondern auch Weber übertreffen, wie z. B. in seiner Ouvertüre ‚Meeresstille und glückliche Fahrt'; und es sogar unternehmen, landschaftliche Bilder lediglich mit Hilfe orchestraler Mittel zur Anschauung zu bringen, wie in der Ouvertüre ‚Die Hebriden' und den Symphonien in *A* dur und *A* moll, die ihre Beinamen der ‚italienischen' und ‚schottischen' mit doppeltem Rechte tragen, weil sie außer dem nationalen auch den landschaftlichen Charakter dieser Länder in ihrer Musik wiederspiegeln" (Langhans). Die obgenannten Konzertouverturen — einsätzige Orchesterwerke in Sonatenform — sind mit ihrem programmatischen Inhalt eine Art Vorläufer der symphonischen Dichtung. Obenan unter M.s Schöpfungen steht sein Violinkonzert, nach dem freilich weit gewaltigeren Beethovenschen unbedingt das schönste und vollkommenste der Gattung. David stand ihm Pathe.[1]

Symphonien. Ouverturen. Violinkonzert.

Paulus. Elias.

In seinen beiden großen Oratorien ‚Paulus' (1836) und ‚Elias' (1846), den bedeutsamsten Werken dieser Gattung seit Haydn, knüpft er an Bach und Händel an, während seine Zeitgenossen Friedrich Schneider und Spohr sich der Wiener Schule anschlossen. Ein drittes Oratorium „Christus" blieb (ebenso wie ein Opernversuch, Geibels „Loreley") unvollendet. Von Kirchenstücken nennen wir den genialen 114. Psalm mit Orchester „Da Israel aus Aegypten zog".

Lieder.

Viele seiner Lieder[2]) wurden volkstümlich im edelsten Sinne des Wortes, so: „Es ist bestimmt in Gottes Rat", die herrlichen Männerchöre: „Wer hat dich, du schöner Wald", „O Täler weit, o Höhen" (mit dem Dichter Frhrn. v. Eichendorff war M. eng befreundet), „Wem Gott will rechte Gunst erweisen", und die Frauenduette. Seine Quartette für gemischte Stimmen — „im Freien zu singen" — enthalten in den ersten drei Heften das Kostbarste dieser Gattung überhaupt. — Bülow sagte einmal von M.[3]): er mutete sich nie mehr zu, als er leisten konnte, aber er schreibt für Klavier, wie es für Klavier paßt, ebenso für Orchester, ebenso für Gesang — er ist ein klassischer Meister.[4])

---

[1]) Vgl. J. Eckardt, Ferd. David u. d. Familie M.-B. Lpz. 1888.

[2]) NA.: CL., EP., ES., UE.

[3]) Pfeiffer, Studien b. H. v. Bülow, Lpz.

[4]) G. A. [J. Rietz] I. Sinf. II. Ouvert. III. Marsch f. Orch. IV. Vl. Konz. V., VI. K.-Mus. VII. Für Blas-Instr. VIII. f. Kl. u. Orch. IX. Kl. u. Saiteninstr. X. Kl. 4hdg. XI. Kl. solo. XII. Orgel. XIII. Orat. XIV. Geistl. Ges.-Wke. XV. Gr. weltl. Ges.-Wke. XVI. Lieder f. gem. Stimmen. XVII. f. M.-Ch. XVIII. Lieder f. 2 Stimmen u. Kl. XIX. Lieder f. 1 Singst. u. Kl. Lpz. B. & H. Vgl. die früheren Noten.

B.: W. A. Lampadius. Mit Porträt und einem faksimilierten Briefe M.s (an Rob. Franz). Lpz. 1886, Leuckart. — Schrader, Lpz.

Und nun von Mendelssohn, dem klassizistischen Meister der Romantik, zur Verkörperung echt deutscher, romantischer Tonpoesie: Robert Schumann! Am 8. Juni 1810 wurde er als der jüngste Sohn des auch schriftstellerisch tätigen Buchhändlers August Schumann zu Zwickau geboren. Sein erster Klavierlehrer schon, Organist Baccalaureus J. G. Kuntsch, erkannte des 7jährigen Knaben „herrliches Musiktalent“, seine „lebhafte Phantasie“ und „glühende Liebe zur Tonkunst“, die sich bald auch in Kompositionsversuchen äußerten. Den ersten tiefen Kunsteindruck empfing S. 1819 zu Karlsbad i. Böhm. durch das Spiel des berühmten Klaviervirtuosen Moscheles. Dem 17jährigen aber erschlossen die ersten Lieder von Schubert eine neue Welt, und eine schwärmerische Verehrung für Jean Paul gewann neben der Phantastik eines E. T. A. Hoffmann Einfluß auf seine Anschauungen und Stimmungen wie auf die eigenen dichterischen Produktionen. 1828 bezog S. die Universitäten Leipzig und Heidelberg — auf den Wunsch seiner inzwischen verwitweten Mutter, aber gegen seine eigene Neigung. Neben dem trockenen Jus vertiefte er sich in die Klavierwerke Schuberts und Bachs. Jener Zeit entstammen die Variationen über den Namen „Abegg“,[1]) die Toccata und mehrere Stücke aus den Papillons — Werke, in denen S., bis dahin Autodidakt, als Komponisten-Individualität bereits völlig fertig vor uns steht. 1830 endigte S. seinen jahrelangen „Kampf zwischen Poesie und Prosa, zwischen Kunst und Jus“, um sich in Leipzig zum Klaviervirtuosen auszubilden; zuerst bei Fr. Wieck, dem angesehenen Pädagogen und Lehrmeister seiner Töchter Clara und Marie († 1873 zu Loschwitz b.

Schumann, † 1856.

Studienzeit.

Wieck.

Reclam*. Dr. E. Wolff, Brl. „Harmonie“ ill. — Vgl. auch G. Groves Dictionary of Music. London.

L. (Briefe): Karl Voigt (an Frau Henriette Voigt). Lpz. 1871, Grunow; Ferd. Hiller, F. Mendelssohn. Briefe, Erinnerungen. Köln 1874, [Du Mont-Schauberg]; F. Moscheles (an Ignaz und Charlotte Moscheles), Lpz. 1888; J. Schubring, Briefwechsel zw. F. M. u. J. Schubring, Lpz. 1892; Seb. Hensel, Die Familie Mendelssohn. 1729 bis 1847; nach Briefen und Tagebüchern, 8. A. 2 Bde. 1895; Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Briefe v. F. M. Bd. I. Reisebriefe aus 1830—1832. Bd. II Briefe aus 1830—1847; nebst einem Verzeichnis sämtlicher Kompositionen M.s (J. Rietz). Lpz. H. Mendelssohn; Ed. Devrient, Meine Erinnerungen an M. u. s. Briefe an mich, Lpz. 1869; Elise Polko, Erinnerungen a. M. Lpz. Brockhaus. — Vgl. noch G. Höcker: Drei große Tondichter: Weber, Schubert, Mendelssohn, Flemming, Glogau.

D.: London 1860, Leipzig 1892.

[1]) Dieser sowie der Name der böhmischen Grenzstadt ASCH, über dem S. seinen ‚Karneval‘ aufgebaut, verraten die Beziehungen zu einer Jugendliebe. Vgl. ‚Ernestine v. Fricken, S.s erste Braut‘ in Frhr. Procházkas „Arpeggien“ u. d. Briefe des Tondichters.

Dresden)[1]), dann bei Hummel. Den Plan zur Virtuosenlaufbahn vereitelte jedoch eine Lähmung der rechten Hand, die S. sich durch eine selbstersonnene, recht bedenkliche Fingergymnastik zugezogen hatte. Nunmehr wandte sich S. ausschließlich der Komposition zu. Nur wenige Monate theoretischen Unterrichts bei dem Theater-Kapell-



meister Heinrich Dorn (dem hochgeschätzten Tonsetzer zahlreicher Opern [„Die Rolandsknappen"] wie vielgesungener, humorvoller Lieder, und Schriftsteller[2]), † 1892) gingen voran.

[1]) S. Dr. V. Joß (MS. und Kunstkritiker Prag, * 1869 ebda.): F. W. u. s. Familie, Dresd., Damm 02.

[2]) S. „Aus meinem Leben", 7. Teile, Brl. 1870—86. D. bildete u. a. auch die Sängerin Marie Seebach-Niemann, ferner zu tüchtigen

Klavierwerke. Zunächst schrieb S. fast nur *Klavierwerke*, die — insbesondere gegenüber dem strengen Formalismus Mendelssohns — teilweise nicht frei von Sonderbarkeiten und formellen Mängeln, von einem Ideenreichtum überquellen, wie er in seinen späteren Werken nur selten wieder zutage tritt. So die drei *Sonaten*, die Phantasiestücke, die *Symphonischen Etüden*, *Kreisleriana* (op. 16, angeregt durch E. T. A. Hoffmanns Selbstporträt, den „Kapellmeister Johannes Kreisler“), *Kinderszenen*, Novelletten, Romanzen, den *Carnaval*, die Fantasie op. 17, Humoreske und den Faschingsschwank — treue Wiederspiegelungen eines bewegten Seelenlebens. Anfang 1840 warf sich S., nachdem er das von Schubert und Mendelssohn eingeführte *Miniaturstück* für Klavier *voll ausgeprägt*, auf die *Liederkomposition* und schuf innerhalb eines Jahres **Liederfrühling.** eine wahrhaft staunenswerte Zahl der herrlichsten Gesänge — die „*Myrthen*“, die Liederkreise von Heine (op. 24 und 48 „Dichterliebe“), Kerner, Reinick, Rückert, Eichendorff (op. 39), Chamisso (op. 42, „*Frauenliebe und -Leben*“), Balladen und Romanzen usw.[1]) In seinen Liedern, die gleich den meisten andern Werken Gemütstiefe mit starker Leidenschaftlichkeit paaren, ging S. nicht als Musiker, wohl aber als *Poet-Musiker* über Schubert, den Neuschöpfer der Gattung hinaus, diese weiter entwickelnd. Indem er die Vorherrschaft der Melodie brach, und ihr die Begleitung als ebenbürtigen, an der Charakteristik lebhaften mitbeteiligten Faktor zugesellte, kam er mit der Musik den dichterischen Intentionen noch schärfer bei. Die Ansprüche der Lyrik selbst waren inzwischen gewachsen, neben Goethe hatten Heine, Chamisso, Burns, Lenau, Geibel eine wesentlich geläuterte Poesie geschaffen, der nun das Schumannsche Lied durch überaus feine *Detailarbeit* gerecht wurde. Insbesondere *Heine* übte immer größeren Einfluß.

Noch 1840 erwarb S. die philosophische Doktorwürde von der Universität Jena und vermählte sich trotz des Widerspruchs des Vaters mit *Clara Wieck*.[2]) **Symphonie und Kammermusik.** Das tiefe Glücksgefühl zeitigte eine mächtige Steigerung seines künstlerischen Vermögens. Es entstanden 2 *Symphonien*: die in *B* („Frühlingssymphonie“) und *D* moll („Symphonistische Phantasie“),

---

Komponisten seine beiden Söhne Alexander († 01) und *Otto* (MS. in Wiesbaden; Opern, Lieder) aus.

[1]) Vgl. Max Friedländer in Peters' Jahrb. 1897.

[2]) Vgl Joß: F. W. u. s. Verhältnis z. R. Sch., Dresd., 00.

nebst der dreisätzigen „Sinfonetta": Ouvertüre, Scherzo und Finale; dann die drei Streichquartette, das Klavierquintett und das Klavierquartett, — Werke vom Schönsten, was die nachbeethovensche Zeit in dieser Gattung aufzuweisen hat; namentlich das populär gewordene Quintett steht in der Kammermusik-Literatur einzig da.

Chorwerke u. a.

1843 folgen die köstlichen Variationen für zwei Klaviere und sein schönstes und populärstes Chorwerk: „Das Paradies und die Peri"; es ist, obgleich wirksamer Kontraste entbehrend, mit Mendelssohns ‚Walpurgisnacht' ein klassisches Beispiel der modernen, chorischen Konzertkantate. Nach kurzer Lehrtätigkeit am neubegründeten Konservatorium (s. S. 271) siedelte S. Ende 1844 nach Dresden über, wo er sich hauptsächlich kontrapunktischen Studien hingab, deren Frucht die Fugen op. 60 (über B-a-c-h) und op. 72, sowie die kanonischen Studien (op. 56) und Skizzen (op. 58) für Pedalflügel waren. Von Werken in größeren Formen schuf er dort: das Klavierkonzert in *A* moll op. 54 — das bedeutendste nach Beethoven — die 3., *C* dur-Symphonie, die Klaviertrios in *D* moll und *F* dur, die Musik zu Byrons „Manfred" (deren Ouvertüre zu S.s vollendetsten Orchesterwerken zählt, vgl. S. 182) und zur Schlußszene des Faust; ferner die Oper „Genoveva", mit diesem undramatischen Werke das Schicksal Schuberts und Mendelssohns als Opernkomponisten teilend.

Nur in einem Punkte zeigt unser Meister eine auffallende Schwäche: in der Instrumentation. „S.s Orchesterwerke klingen nicht", bemerkt einmal Bülow; „es sind Klavierstücke, schlecht für Orchester gesetzt. Das schönste Orchesterstück von Schumann ist der 4. Satz seiner 4. Sinfonie (Rheinische), wo er die Gothik des Cölner Domes musikalisch illustriert." Umso größere Anforderungen stellen diese Orchesterwerke an den Dirigenten im Hervorheben der Linienführung. Diese tritt in der Klavierübertragung klarer und genußreicher hervor, als in der dickflüssigen Instrumentierung.

Letztes Schaffen.

1850 wurde S. städtischer Musikdirektor in Düsseldorf. Seine Werke aus dieser Periode zeigen ein Nachlassen der schöpferischen Phantasie: gleichwohl sind einige von ihnen den schönsten Gaben seines Genius würdig an die Seite zu stellen. Es entstanden die 4., *Es* dur-Symphonie, die Ouvertüren zur „Braut von Messina", zu „Julius Cäsar", vielerlei Kammermusikwerke, die Chorwerke: „Der Rose Pilgerfahrt", „Vom Pagen und der Königstochter", die Messe und das Requiem, die Balladen für Männerchor: „Königssohn", „Sängers Fluch", „Das Glück von Edenhall".

Schon früher hervorgetretene Anfälle nervöser Ueberreizung wiederholten sich in verstärktem Maße, bis endlich am 27. Februar 1854

jene erschütternde Katastrophe eintrat — Schumann stürzte sich in den Rhein. In der Irrenanstalt zu Endenich bei Bonn erlöste ihn der Tod am 29. Juli 1856.

S. beeinflußte doppelt nachhaltig seine Epoche: als Komponist, wie als Schriftsteller. Die von ihm 1834 mit J. Knorr, L. Schunke, F. Wieck begründete und 10 Jahre hindurch geleitete „Neue Zeitschrift für Musik", bekämpfte energisch die Verflachung im damaligen Kunstleben und die „schreckhaft überhand nehmende Mittelmäßigkeit" in der Produktion, das Virtuosenunwesen, Zopf und Perrücke, sowie das mattherzige Kunstphilistertum in der Kritik (namentlich der Finkschen Allgem. Musikzeitung) — alles, um „die Poesie der Musik wieder zu Ehren zu bringen". Mit Begeisterung wurden neue Genien wie Chopin oder der verketzerte Berlioz begrüßt, und wenn da und dort Ueber- und Unterschätzungen (siehe dort Mendelssohn und Brahms, hier Wagner) seitens des Musikpropheten mit unterliefen, schmälert das nicht die Bedeutung der „Zeitschrift" als Organ des musikalischen Fortschritts. Dabei verwies sie nicht minder beharrlich auf die unvergänglichen Leistungen früherer Meister, vor allem Bachs, als unerschöpfliche Quelle tüchtiger Belehrung für den höher strebenden Künstler. Der in der Zeitschrift[1]) auftretende „Davidsbund" war eine humoristische Idee des Poeten Schumann: er erfand gegensätzliche Charaktere, die verschiedene Kunstanschauungen zur Aussprache brachten — meist in absichtlich einseitiger Uebertreibung.[2]) Die bedeutendsten dieser „Davidsbündler" waren der sinnige, schwärmerische Eusebius und der stürmische, hitzköpfige Florestan, zwischen denen vermittelnd und ausgleichend „Meister Raro" stand. Sie sind gewissermaßen eine Verkörperung von S.s eigenem aus mancherlei scheinbaren Widersprüchen zusammengesetzten Temperament[3]).

Neue Zeitschrift.

Davidsbund.

S.s Beiträge, 1854 als „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker" in 4 Bänden erschienen,[4]) sind eine der bedeutendsten Erscheinungen unserer Musikliteratur. Jedem Künstler, jedem ernsteren Kunstfreunde sollten sie wie eine Hauspostille zur Erquickung und Erhebung immer zur Hand sein. „Sie geben," sagt Spitta,[1]) „Zeugnis von einem Reichtum an Beobachtungen des

Schriften.

[1]) Um 1890 kam sie durch Unfähigkeit der Leiter gänzlich bergab, und ging 1906 nach kurzem Aufschwung ein. Vgl. Kap. V.

[2]) Vgl. z. B. die vier Artikel S.s über das Beethoven-Monument (Ges. Schriften, 4. A., I, 251), über Hummels Studien (I, 61) usw.

[3]) S. Jansen: D. Davidsbündler, Lpz. B. & H., und hiezu Wasielewski „Schumanniana" 1884. Der letzte der Prager „Davidsbündler"-Runde, namens „Benjamin", der Klavierpädagoge Emil Hock, lebt noch in Prag; er war ein Tomaschekschüler und mit Ambros („Flamin"), Hanslick („Renatus"), Brahms u. a. befreundet.

[4]) A.: 4. A. [G. Jansen] 2 Bde., Lpz. 1891, B. & H.; [Dr. H. Simon] Lpz. Reclam*.

Seelenlebens, einem Tiefblick in die Vorgänge inneren künstlerischen Werdens, einem Hochflug der Gedanken, die erstaunlich sind . . . . Es gibt kein Buch, das gerade für den Musiker so reich an Anregungen wäre zum Weiterspinnen der Gedanken, und keines, das ihm die Freude inniger Zustimmung häufiger bereitete. Denn das Talent, musikalische Totaleindrücke hervorzurufen, tritt hier mit einer Kraft auf, die alles weit hinter sich läßt, was vor und neben Schumann in dieser Art versucht worden ist . . Die Aufgabe älterer Musikschriftstellerei war, durch Zergliederung zu lehren. S. hat in vollendeter Weise gezeigt, wie sich durch dichterisches Nachschaffen ein musikalischer Eindruck bewirken läßt, den nur das künstlerische Ganze gewährt . ." S.s Schriften zeigen, wie eigentlich nur ein vornehmer Künstler dem Künstler wiederum gerecht zu werden vermag.

Klara Schumann.

Klara S., die berufenste Interpretin ihres Gatten, hervorragend im Vortrage Beethovens und Chopins, trat auch als Komponistin (Lieder, Klavierstücke) auf; sie starb, nach mehrjähriger Lehrtätigkeit am Hochschen Konservatorium, zu Frankfurt a. M. 1896.[2])

Echt künstlerisch neid- und vorurteilslos half Robert Schumann [3]) in seiner „Zeitschrift" so manche Komponistenlaufbahn ebnen und lenkte zuerst den Blick auf eben auftauchende Gestirne. Vier von ihnen sollten bald mit besonderem Glanze den Musikhimmel neu erhellen: Chopin, Franz, Berlioz, Brahms.

Ganz eigenartig ist die Stellung Chopins, dessen tiefere

---

[1]) „Musikgeschichtliche Aufsätze." S. 383. Berlin 1894.

[2]) B.: Berth. Litzmann, Lpz. B. & H.; Dr. V. Joß, Lpz., Spamer, 05.

[3]) GA. (Musikwerke) [Clara Schumann] I. Sinf. II. Ouvert. III. Konz. IV. Str.-Quart. V., VI., VII. Pianof.-Mus. VIII. Org. IX. Ges.-Mus mit Orch. od. mehr. Instr. (Manfred, Messe, Faust). X. Mehrstim. Ges.-Wke. mit Orch. XI. M.-Ch. ohne Begl. XII. Gem. Ch. ohne Begl. XIII. Für 1 Singst. u. Pianof. XIV. Supplem. [Brahms].

A. der 4 Symph. f. Kl. 4 hdg. [F. G. Jansen], B. & H. — GA. der Klavierwerke [Kühner] und Lieder, CL.; A.: EP. (Albnm), UE.

B.: W. J. v. Wasielewski, 4. A. 07; A. Reißmann, 1865; Phil. Spitta, 1882, B. & H.; H. Abert, Brl. Harmonie; R. Batka, Lpz. Reclam*; L. Schneider u. N. Mareschal (Paris, Charpentier. R. Schumanns Briefe. 1. Band („Jugendbriefe") [Clara Schumann] 1885. — 2. Band, [F. Gust. Jansen (* 1831, Kön. MD. u. Domorganist in Verden, z. Z. Hannover, der verdienstvolle Bearbeiter der 7. Aufl. von Kothes Mus.Gesch.)] 3. A. 04.

L.: S.-Brevier von F. Kerst. (Berlin, Schuster & Löffler.) S., son oeuvre pour piano, par Marguerite d'Albert. (Paris, Fischbacher.) P. J. Möbins: Ueber R. S.s Krankheit, Lpz. 06 (eine nicht zweifellose Beweisführung, daß es sich hier um erbliche Belastung handelte). — Schumann-Nr. NMZ. 06, 19. — D.: Bonn, Kirchhof [Donndorf] 1880.

Bedeutung heute noch selbst manch ernster Musiker nicht recht begreift; ein Meister, dessen Werke Schumann gar originell und treffend „unter Blumen eingesenkte Kanonen" nennt.

Frédéric François Chopin [spr. schópäng], * zu Zelazowa Wola bei Warschau am 22. November 1810[1]) als der Sohn eines eingewanderten Franzosen, machte seine ersten Klavierstudien bei Adalbert Zywny, einem Böhmen, seine thoretischen bei Jos. Elsner, einem Schlesier; er lebte seit 1831 mit wenigen Unterbrechungen in Paris, wo er einem langjährigen Brustleiden am 17. Oktob. 1849 erlag. Durch seine auch technisch ganz und gar eigenartigen, bald elegischen, bald hochleidenschaftlichen, in jedem Sinne „neuen" Klavier-Kompositionen zog er sofort die Aufmerksamkeit der Pariser Kunstwelt auf sich. Ueber sein erstes öffentlich gespieltes Werk, das Emoll-Konzert, schrieb Fétis: „Hier haben wir einen jungen Mann, der sich seinen natürlichen Impulsen hingibt und, ohne sich jemanden zum Muster zu nehmen, etwas völlig Neues gefunden hat, oder doch einen Teil dessen, was man lange vergebens gesucht, nämlich eine Fülle origineller Gedanken, deren Ursprung nirgends nachzuweisen ist [vgl. indessen ob. S. 238] . . . Es ist Seele in diesen Melodien, Phantasie in diesen Passagen und Originalität überall." Von seinem wunderbar bezauberndem Klavierspiel hören wir noch (Kap. VIII).

Chopin † 1849.



Original als Klavierkomponist.

R. Schumann hat nicht nur zuerst und am eindringlichsten für die Anerkennung Chopins gewirkt, sondern ihn selbst hie und da in kleinen Stücken nachgeahmt. Insbesondere aber

[1]) Angabe d. Pfarramtes. Vgl. Eggelings Lex., Quedlinburg.

durch Liszt, der neben Berlioz, Heine, Balzac, Meyerbeer zum Pariser Freundeskreise Ch.s zählte, fand dann der völlig neue Klavierstil des Meisters Aufnahme und Verbreitung, ohne freilich, bei seiner reichen Vollendung, durch Ch. selbst, noch eine Weiterbildung erfahren zu können. Ch. komponierte fast ausschließlich für Klavier: Konzerte in Emoll und Fmoll (die Mittelsätze von Herm. Scholtz trefflich bearbeitet), 4 Balladen, 4 Scherzos, 27 Etüden (die bedeutendsten und inhaltreichsten der gesamten neueren Klavierliteratur), Sonaten in Cmoll, Bmoll und Hmoll, Impromptus, Praeludien und Variationen, Berceuse, Tarantelle, Barcarole, ein Trauermarsch usw.

Eine besondere Ausbildung erfuhren durch Ch. die Formen des bereits durch Field (vgl. Kap. VIII) gepflegten Notturno (franz. Nocturne. Nocturne, d. i. Nachtstück) — ursprünglich eine Instrumentalserenade, nunmehr ein Klavierstück träumerisch-schwärmerischen Charakters — und der veredelten modernen Tänze: Polonaise, Mazurka.[1])

Vor Ch. adelten bereits die Wiener Klassiker, dann Schubert und Tanzmusik. Weber, die Formen der Tanzmusik, deren geschichtliche Entwickelung mit jener der Instrumentalmusik, wie wir wissen, Hand in Hand ging und deren kulturhistorisches Moment stets die besten Musikschriftsteller, Schumann obenan, hervorhoben. Nachdem das graziöse Rokoko des Menuetts die steife, schnörkelige Gemessenheit der Sarabanden, Gavotten usw. abgelöst, beherrschten den deutschen Tanzboden Ländler. die Allemande, der Ländler (im sog. „Landel", Oesterr. ob. d. Ems), der behäbige „Deutsche". Daraus entwickelte sich der heutige Walzer. „Walzer", der zuerst 1787 aus Martins „Cosa rara" (s. S. 258) von der Bühne in den vornehmen Tanzsaal überging. Haydn, Mozart, Beethoven verfeinerten die höfischen Tanzformen, Schubert den „Deutschen". Weber, der noch im „Freischütz" der ältesten Walzerform gehuldigt, schlug plötzlich mit der „Aufforderung" neue Töne an, das „Pathos der Liebe"[2]) in diesen Tanz einführend. Mit dem

---

[1]) GA.: I. bis inkl. IX. Klav.-Wke. X. Versch. Werke. XI. Trio u. Duos. XII. Orch.-Wke. XIII. Nachlaß. XIV. Lied. u. Ges. A. der Klavierwerke: [Herm. Scholtz] (sorgfältige Textrevision, vorzüglicher Fingersatz) Ed. Peters; [Karl Mikuli, namhafter Komponist von Liedern, Chören u. Klavierwerken polnischen Charakters, Bearbeiter rumänischer Zigeunermelodien, * Czernowitz, Direktor des Lemberger Mus. Ver., † 1897] (nach eigenhänd. Bemerkungen Ch.s), Kistner, Lpz.

B.: Fr. Niecks (deutsch v. Dr. W. Langhans), 2 Bde., Lpz. Leuckart 1890; Dr. H. Leichtentritt, Brl. Harmonie (ill.); Ferd. Hoesick (polnisch) Warschau 03.

D.: Zelazowa Wola 1894, Paris, Luxemburg (du Bois u. Petit) 00.

[2]) S. Riehl „Musikal. Charakterköpfe", II, 299. Vgl. „Karneval

deutschen Element kam dann durch Schubert wie durch die Wiener Schöpfer des eigentlichen Tanzwalzers: Josef Lanner[1]) († 1843) und Joh. Strauß Vater († 1849) und Sohn († 1899)[2]) das spezifisch österreichische im Tanz zu Worte. Rob. Schumann preist den älteren Strauß, an dessen Tanzweisen sich auch Schubert oft erquickte, als einen Meister, der „in seiner Weise einen höchsten Ausdruck seiner Zeit" bedeute. Beliebte Tanzkomponisten wurden noch Jos. Strauß (Bruder)[3]) der Deutschböhme Labitzky († 1881), der Straßburger Emil Waldteufel[4]), und der Franzose Olivier Métra. Lanner und Strauß.

Nichts verfehlter aber, als Ch. etwa bloß nach diesen an sich genialen Tanzstücken beurteilen, ihn nach Art einzelner Kritiker bloß als hervorragenden „Salon"-Komponisten (vgl. unten S. 287) bewerten zu wollen, ohne die großen, tiefernsten Werke des polnisch-französischen Meisters gründlich zu kennen. So ist namentlich Ch.s Hmoll-Sonate eines der großartigsten Tonwerke, die je geschaffen wurden, so recht geeignet, jene zu belehren, die, um mit Schumann zu reden, nur die „Blumen" sehen, die „Kanonen" aber nicht hören.[5]) Chopins Bedeutung H-moll-Sonate.

Welch beispielswürdig hohen, selbstkritischen Standpunkt Ch. in eigener Sache einnahm beweist, daß er kurz vor seinem Tode verlangte, daß die hinterlassenen skizzierten Kompositionen vernichtet werden: „Denn ich habe vor dem Publikum eine große Achtung gehabt und meine Versuche sind so gut ausgeführt, als ich es nur vermochte; ich wünsche nicht, daß unter meinem Namen Werke herausgegeben werden, die der Hörer nicht wert sind . . ."[6]) Charakter.

Mendelssohn, Schumann und Chopin übten auf die weitere Entwickelung der Musik den größten Einfluß. Eine ganze Reihe tatentvoller und hochachtbarer Künstler schloß sich ihnen an — die weit über Deutschland hinaus verbreitete sog. „romantische Schule". Gruppenweise begegnen sie uns, entweder ausgesprochen in einer Richtung (Mendelssohnianer, Schu- Romantische Schule.

---

und Tanz i. alt. Zeit" in Ambros' „Bunte Blätter", Lpz. Leuckart; O. Bie, Tanzmusik. Bd. 6 „d. Musik", Brl.

[1]) GA. (Klavier): [Kremser] B. & H. B.: Lange, Wien, Gerold.

[2]) B. Frhr. Procházka, Brl. Harmonie. GA. (Klavier): [Strauß Sohn] B. & H. und CL.

[3]) A.: (Auswahl) B. & H.

[4]) A.: Waldteufel-Album f. Klavier, CL.

[5]) Aehnlich treffend wie Balestrieri seinen „Beethoven" durch die Malerei charakterisiert, so Pilichowski-Paris seinen ‚Chopin', — ein schönes Bild, das zugleich dem modernen Flügel die poetische Seite abzugewinnen weiß, wie frühere Meister der Laute und dem Spinett.

[6]) S. die ergreifende Schilderung der letzten Stunden Ch.s in einem Briefe des Grafen Grzymala, „Daily Telegraph", Dez. 07.

mannianer) sich bewegend, oder suchend, die Wege ihrer Vorbilder zu vereinigen.

Haupt-mann. Hiller. Im Bannkreis Mendelssohns stehen u. a.: Der hervorragende Theoretiker und Geiger Moritz Hauptmann (vgl. Kap. VII), vornehmlich Komponist geistlicher Chorwerke; Ferdinand Hiller, * 1811 zu Frankfurt a. M., † 1885 zu Köln, dort KD. und Dirigent der Gürzenichkonzerte, gleich ausgezeichnet als Pianist wie als Dirigent und Lehrer, auch geistvoller Musikschriftsteller,[1] s. Z. die gefeiertste Musikberühmtheit Westdeutschlands (unter seinen zahlreichen Werken aller Formen das Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems" und elegante wie dankbare Klavier- und Kammermusiksachen);

Bennet. der Engländer Baronet W. Sterndale Bennett, † 1875 zu London, Musikprofessor an der Universität Cambridge, dort zum „Master of arts", in Oxford zum Ehrendoktor ernannt. (Hauptwerke: Symphonie *G*moll, Ouvertüren „Die Najaden"), die Kantate „Maikönigin". Er gilt für den Begründer einer „englischen Schule",

Gade. sowie Niels W. Gade (* 1817 zu Kopenhagen, † daselbst als HKM. und KD. 1890; ging 1841, auf Grund seiner preisgekrönten Ouvertüre „Nachklänge aus Ossian" ein königliches Reise-Stipendium erhaltend, nach Leipzig, wo er 1844—47 die Gewandhauskonzerte leitete, als Begründer der nordischen Schule, obwohl der Skandinavismus, der namentlich seiner ersten Symphonie (*C*moll), der Ossian- und der Hochland-Ouvertüre das eigentümliche Gepräge gab, sich später mehr und mehr verlor. In seinen (8) Symphonien (die in *B*dur am populärsten) und Ouvertüren zeigt er sich als Meister der Instrumentation. Von seinen Chorwerken sind „Erlkönigs Tochter" und „Die Kreuzfahrer", von den Kammerstücken die Trio-Novelletten und die zweite Violinsonate (*D*moll) am meisten bekannt und beliebt. Hierher zählen noch: Friedrich Gernsheim (* 1839 in Worms, Senatsmitglied der kgl. Akademie der Künste zu Berlin), auf dem Gebiete der Klavier- und Kammermusik insbesondere mit Ehren zu nennen, und Karl Reinthaler aus Erfurt, MD. und Domorganist in Bremen, † 1896. (Oratorium „Jephta", Oper „Käthchen von Heilbronn" [preisgekrönt]; Männerchöre [preisgekrönte Bismarck-Hymne] und Lieder); der berühmte Musiktheo-

Marx. retiker und Schriftsteller Adolf Bernhard Marx (aus Halle, 1832 Professor und UMD. in Berlin, dort 1850 mit Kullak und Stern

Rietz. das Sternsche Konservatorium für Musik gründend); Julius Rietz (aus Berlin, † 1877, ausgezeichneter Cellist und hervorragender Dirigent, 1847—60 Leiter der Gewandhauskonzerte in Leipzig, dann KD. und GMD. zu Dresden; unter seinen Orchestersachen am bekanntesten

[1] „D. Musik u. d. Publikum" (1864), „Aus d. Tonleben unserer Zeit", 2 Bde. (1868, neue Folge 1871), „Erinnerungen", „Musikalisches u. Persönliches" (1876), „Briefe an eine Ungenannte" (1877), „Künstlerleben", „Wie hören wir Musik?" (1880), „Erinnerungsblätter" (1884).

die Konzertouvertüre in *A* dur op. 7 und Lustspielouvertüre op. 18; die Kammermusik-Komponisten Eduard Franck, Heinrich Stiehl und Bernhard Scholz, (geb. 1835 zu Mainz, seit 1883 Direktor des Hochschen Konservatoriums zu Frankfurt a. M., Symphonien, Ouvertüren, Chorwerke [preisgekröntes Klavierquartett] u. a.; publizierte nach die „Lehre vom Kontrapunkt, dem Kanon und der Fuge“, nach Siegfr. Dehn, einem der angesehensten Theorielehrer [„Theoret.-prakt.-Harmonielehre“ 2 A. 1860] jener Zeit); Théodore Gouvy († 1898, Leipzig). Richard Wüerst (1824—81 ausgezeichneter Musiklehrer und Kritiker in Berlin); endlich der vortreffliche Wenzel Heinr. Veit, ein Deutschböhme († 1864 als Regierungsbeamter in Leitmeritz), ein feinsinniger Kammer- und Kirchen-Komponist[1]); der Holländer Johannes Jos. Herm. Verhulst (1816—91, Hof-MD. im Haag: Symphonien, Streichquartette, Kirchenwerke, Chorlieder) und der Deutsch-Russe Nicolai von Wilm (* 1834 zu Riga: Lieder, Chorwerke, denen u. a. H. Kretzschmar klassische Reinheit nachrühmt, Kammermusik. Großer Verbreitung erfreuen sich seine zahlreichen, durch Wohllaut und Grazie ausgezeichneten, meist auch beim Unterricht verwendbaren Klaviersachen zu zwei und vier Händen.). Scholz.

Im Geiste Schumanns schuf vor allem Robert Volkmann (* 1815 zu Lommatzsch (Sachsen), † 1883 in Pest, wo er sich 1858 dauernd niedergelassen), einer der bedeutendsten Orchester-Komponisten der neueren Zeit: Symphonien (*D* moll und *B* dur), Ouvertüren (No. 2 zu Richard III.), Serenaden für Streichorchester, Kammermusiken und zahlreiche interessante Klavierkompositionen, Chorwerke und Lieder.[2]) Neben ihm steht, leider mit Unrecht vergessen, Woldemar Bargiel, † Berlin 1897 (Stiefbruder von Klara Wieck); seine Orchester-, Kammer- und Klavierwerke sind vorwiegend ernst, kraftvoll, manchmal herb. Rob. Volkmann † 1883. Bargiel.

Als ausgesprochene Meister der musikalischen Miniaturen, jener feinen, herzinnigen, poesievollen Genrestücke für Klavier, deren vollendete Muster wir Schumann verdanken, folgten ihm und Chopin der feinsinnige, geistvolle Stephen Heller (aus Pest, † 1888 zu Paris) mit seinen „Blumen-, Frucht- und Dornenstücken“, „Im Walde“ u. v. a., und Theodor Kirchner, (* 1823 zu Neukirchen bei Chemnitz, † 03 zu Hamburg), dessen Geistesverwandtschaft mit Schumann selbst schon einige Werk-Titel („Neue Davidsbündlertänze“ op. 17, „Florestan und Eusebius“ op. 53, „Neue Kinderszenen“ op. 55) andeuten; seine Kleinmalereien suchen in der Knappheit ihrer Form, in der sicheren Beherrschung der Ausdrucksmittel ihres Gleichen.[3]) Neben diesen Beiden sind Karl Grädener aus Rostock († 1883 zu Hamburg, sein gleichfalls Kleinmalerei. Heller. Kirchner.

[1]) B.: Alois John, 03. — Kirchenstücke bei Lkt.
[2]) B.: Bernh. Vogel, 1875, Dr. Hans Volkmann (Großneffe), 02.
[3]) B.: A. Niggli, 1880. Werkeverzeichnis in Riemanns Lex.

schöpferisch begabter Sohn Hermann wirkt in Wien) und die beiden Prager (Deutschböhmen) Hans Hampel († 1884), ein höchst origineller Kopf und Hans Seeling († 1862), der poesievolle Nachdichter der Lenauschen „Schilflieder“ am Klavier (vgl. Franz), auf jenem Miniaturgebiete nicht zu übersehen.[1])

Jensen † 1879. Ein Teilerbe des Liederkomponisten Schumann ist der vielgesungene und -gespielte Adolf Jensen aus Königsberg (lebte als Lehrer und Dirigent in Königsberg, Posen, Kopenhagen, Dresden und Graz, † 1879 Baden-Baden), einer der phantasievollsten und feinsinnigsten Klavier- und Liederkomponisten der neueren Zeit. Von seinen Klavierwerken sind besonders „Innere Stimmen“, „Wanderbilder“, „Idyllen“, „Erotikon“, Sonate op. 25, Suite op. 36, die vierhändige „Hochzeitsmusik“ und „Abendmusik“; von seinen Liedern: „Dolorosa“, „Gaudeamus“, Lieder aus dem „Spanischen Liederbuch“ von Geibel und Heyse, Romanzen und Balladen op. 41 stark verbreitet [2]) Stimmungsverwandt ist Jensens Freund, der reichtalentierte, frühverstorbene Liederkomponist Hugo Brückler († 1871: „Trompeterlieder“).

Hierher gehören endlich auch der Schlesier HKM. Rob. Radecke, * 1830, einer der angesehensten Dirigenten Berlins (von seinen Liedern wurde das innige „Aus der Jugendzeit“ populär); der Deutschböhme Jos. Abert (aus Kochowitz i. B., 1867—88 HKM. in Stuttgart), der Komponist der s. Z. vielgegebenen Oper „Astorga“ (1866) u. a. Bühnen- und Orchesterwerke; der mehr kritisch-schriftstellerisch als schöpferisch beanlagte Ludwig Meinardus (aus Oldenburg, † 1896; Oratorien [„Luther in Worms“]); Alb. Dietrich (Mitglied der kgl. Akademie der Künste in Berlin, * 1829, gew. HKM. in Oldenburg [Ouvertüre „Normannenfahrt“, Violin- und Cellokonzert, Oper „Robin Hood“]); Franz Ries, * 1846 in Berlin [feinsinnige Kammermusiken, Suiten für Violine und Klavier, Lieder); der Wiener Jul. Zellner († 00; Orchester- und Kammerwerke; Karl Mangold aus Darmstadt († 1889: allbekannte schwungreiche Männerquartette); Fr. v. Holstein († 1878: Oper „Der Haideschacht); E. Rudorff (* Berlin: Orchester- u. Klavierwerke).

Reinecke. Mendelssohn-Schumannsche Züge vereinigen schließlich Karl Reinecke, * 1824 zu Altona, 1860—95 Leiter der Gewandhauskonzerte in Leipzig, dort heute noch die erste Musiknotabilität), trefflich als Dirigent, überaus fruchtbar als Komponist jeglicher Gattung, glänzend als Klavier- insbesondere Mozartspieler, auch MS. (u. a. „Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte“ 1891)[3]) und der namentlich als Chorkomponist [u. a. „Frithjof“, „Schön Ellen“, „Salamis“, „Normannenzug“, „Das Lied von der Glocke“

Bruch. „Odysseus“] bedeutende Max Bruch (* 1838 zu Köln, sei

[1]) Vgl. Frhr. Procházka „Musikal. Streifzüge“, p. 75 ff.

[2]) B.: A. Niggli, Brl. Harm. (ill.); A.: „Jensen-Album“ Lkt.

[3]) B.: Eug. Segnitz, Brl. Harmonie.

1891 Professor und Direktor einer Meisterschule für Komposition an der Berliner Akademie, Mitglied des Senats, Dr. mus. hon. c. der Universität Cambridge, Dr. phil. hon. c. der Universität Breslau); besonders berühmt ist sein erstes Violinkonzert (*G* moll, op. 26), ein Repertoirestück aller Violinisten.

Der Haupterbe Schuberts und Schumanns im Liede ist Robert Franz, dem wir als genialen wie pietätvollen Wiedererwecker altklassischer Musik bereits begegnet sind, — „ein Fixstern der deutschen Lyrik," wie Liszt bemerkte, Rob. Franz 1815—92.



F., * 28. Juni 1815 zu Halle, † daselbst 24. Oktober 1892, ein Schüler von Friedrich Schneider, war im Grunde Autodidakt und bildete sich hauptsächlich an Händel und Bach, Schubert und dem von ihm hochverehrten Schumann heran. Er wurde Organist an der Ulrichskirche zu Halle, Dirigent der Singakademie, dann UMD. (1861 Ehrendoktor), mußte aber seine Aemter wegen zunehmender Schwerhörigkeit 1868 niederlegen. 1843 erschienen seine ersten Lieder. Durch seine glänzende Kritik derselben lenkte Schumann in der Neuen Zeitschrift für Musik die allgemeine Aufmerksamkeit auf den jungen Tonmeister. Gade, Mendelssohn, Richard Wagner, den die Franzsche Muse vielfach angeregt, vor allem aber Franz Liszt, folgten mit größter Teilnahme seinem immer reicher sich entfaltenden, wenngleich mit der Selbstbeschränkung des wahren Künstlers fast ausschließlich auf dem Felde der Liedkomposition sich bewegenden Schaffen. (Vgl. Chopin, Heller in der Klaviermusik.) Neben den fast 300 Liedern und Gesängen stehen — von den schon früher erwähnten „Bearbeitungen" der Bach, Händel, Astorga u. a. abgesehen[1]) (S. 205) — ein Kyrie und ein zwei-

[1]) Ein großes Verdienst um die Herausgabe dieser Bearbeitungen hatte der Hauptverleger Franzens, der mit diesem befreundete Constantin Sander († 1905) als Inhaber des Verlages F.E.C. Leuckart.

chöriger Psalm a capella, eine Liturgie, ein kleines Albumblatt für Klavier und einige Männer- und gemischte Chöre vereinzelt da.

Franzens tonkünstlerische Gestaltungskraft bedeutet ideell und formell die Spitze des Ausdrucks der Liedform. Schubert ist der geniale, unvergleichliche Schöpfer der modernen Lyrik, er hat sozusagen aus nichts etwas hervorgebracht und verstand als erster das Lied zu individualisieren. Als Vollender des Baues, zu dem Schubert kühn die Fundamente gelegt, erscheinen Schumann und Franz; jener erhebt das Lied zum charakteristischen, plastischen Bilde; dieser, gleich Schumann als Dichter-Musiker Schubert überragend, erfaßt die sorgsamst ausgewählten, inhaltsreichen Poesien (zumeist Burns, Eichendorff, Lenau, Heine, Osterwald und Volkslieder) mit seiner Musik bis in ihr innerstes Wesen hinein und verleiht seiner künstlerischen Darstellung durchschnittlich eine größere Einheit der Stimmung. Mit der deklamatorischen Behandlung der Singstimme, der Innerlichkeit der Ausführung, eröffnet F. die Reihe der modernsten Meister.

Bedeutung als Liederkomponist.

Das Eigentümliche der mit ihrem Texte aufs engste verschmolzenen Franzschen Melodien besteht, wie Saran nachweist, in ihrer Verwandschaft mit dem alten Volks- und somit auch mit dem alten Kirchenliede. Seine Formen sind knapp, seine Begleitungen reich, voll feiner Details und oft von wahrhaft Bachscher Kontrapunktik. Franz' Stärke liegt nicht im Anmutigen, Lebensfreudigen, sondern im Leidenschaftlichen, in der Schilderung tiefer Seelenerschütterung, ohne dass das innewohnende dramatische Element die im Liederstiele gegebenen Grenzen überschreitet — ohne das Lied wie es modernste Meister zuweilen lieben, zur lyrischen Szene zu gestalten; daher auch seine Gesänge selten durchkomponiert sind. Die strophische Liedform herrscht vor, nicht die bequemere durchkomponierte, wie denn ein großer Teil der Franzgesänge im Grunde nichts ist, als das mit den Mitteln moderner Kunst bereicherte und idealisierte Volkslied (Saran). Zu seinen wertvollsten Gesangsheften gehören op. 1, 2 (Schilflieder), 3, 4 und 5; am bekanntesten und beliebtesten sind: „Nun die Schatten dunkeln", „Die Heide ist braun", „Gewitternacht", „Aus meinen großen Schmerzen", „Bitte", „Auf dem Meere", „Stille Sicherheit", „Willkommen mein Wald", „Widmung", „Es hat die Rose sich beklagt", „Norwegische Frühlingsnacht", „Herziges Schätzle du" usw.)

Charakteristik.

Der Amerikaner Apthorp bewundert in den, ein wundersam wohltuendes, trostreiches Element (vgl. Mozart!) bergenden Liedern F.s die „Reinheit und Schönheit, die wir in den englischen Liebesgedichten aus der Zeit Elisabeths finden — kein Liebender kann genug

leidenschaftlich sein", um sie zu singen, kein Mädchen zu rein, um sie zu hören". Und — „man findet kein Ende, immer neue, feine Züge an ihnen zu entdecken", meinte Rob. Schumann. F.[1]), ein streng rechtlicher, edler Charakter, führte gelegentlich auch eine gewandte, stilkräftige Feder, mit ihr seinen Kunstanschauungen wirksam Nachdruck verleihend (vgl. S. 205, Anm. 1).

Salonlied und -Musik.

Neben der aufsteigenden Linie der Liederfürsten Schubert — Schumann — Franz von der später die Brahms und Rubinstein, Strauss, Wolf und Reger abzweigen, bewegt sich eine andere „populäre" abwärts und zeitigt das leichte und oft seichte „Salonlied"[2]) (vgl. ob. S. 253); sie beginnt mit Karl Gottl. Reissiger († 1859 als HKM. zu Dresden, man nennt noch seine Oper „Die Felsenmühle"); ihm folgten Heinr. Proch († 1878, HKM. Wien; sein verbreitetes „Von der Alpe tönt das Horn" ist ein Muster der Gattung seicht-sentimentaler Lieder), Friedr. Kücken († 1882, HKM. Karlsruhe), Frz. Abt († 1885, HKM. in Braunschweig), von dessen fließend melodischen Liedern einzelne („Wenn d. Schwalben heimwärts ziehn") förmlich Volkslieder wurden, Ferd. Gumbert († 1896, Berlin) und etwas höher stehend der Berliner K. Fr. Curschmann († 1841) — alle einst hoch gefeiert, heute mehr-minder vergessen. Der gegenwärtige Vertreter der Richtung ist E. Meyer-Hellmund.

Welch artige Blüten übrigens auch dieses Genre treiben kann (sog. „bessere [feinere] Salonmusik"), beweisen die anmutigen, beliebten Lieder („Wie berührt mich wundersam") und Klavierstücke des Deutschböhmen Franz Bendel (aus Schönlinde, † 1874 Berlin). Zu beliebten Liederkomponisten besserer Art zählten u. a. auch der Prager Dessauer († 1876), die HKM. Karl Eckert und Wilh. Taubert (Berlin) und Peter v. Lindpaintner († 1856), HKM. Stuttgart [die vielgesungene „Fahnenwacht"]. Volkstümlich im besten Sinne wurden einige Lieder des Pastors Justus Wilh. Lyra († 1882: „Der Mai ist gekommen", „Zwisch. Frankreich u. d. Böhmerwald").

Stilwandlung.

Während sich nun die Musik der Genies und Talente dieser nachklassischen Zeit noch auf romantischen, doch

---

[1]) A.: Franz-Albums s. EP., Lkt., B. & H. u. a.

B.: Frhr. Procházka, Lpz. Reclam u. i. d. „Allg. dtschn. Biogr." — L.: Aug. Saran, „R. F. u. d. dtsche. Volks- u. Kirchenlied". Lpz. Leuckart. Daselbst auch weitere Broschüren über R. F. von Liszt, Ambros, Dr. H. M. Schuster u. Jul. Schäffer (s. S. 205). Briefwechsel R. F. u. Frhr. v. Senft [Golther], Brl. 07, Duncker. GA. der Briefe [Procházka] in Vorbereitung. — D.: Halle [Schaper] 03.

[2]) „Salonmusik": jene, die tiefern Gehaltes entbehrend, nur der oberflächlichen Unterhaltung dient, das Steckenpferd der „Dilettanten" im schlechten Sinne des Wortes, d. i. der mehr-minder talentierten, doch ungenügend unterrichteten Kunstpfuscher, die die Kunst nur zum „Vergnügen" (ital. diletto) treiben. Dilettanten im ursprünglich guten Wortsinne, d. i. gebildete Nichtberufsmusiker und Freunde der Kunst leisteten derselben mitunter oft schon grössere Dienste als so mancher Berufs-(Brot-Künstler).

klassizistisch geebneten Pfaden bewegt, ersteht in Frankreich ein Feuergeist, der, von Schumann selbst enthusiastisch begrüsst, den Anbruch einer neuen Epoche der Tonkunst — der letzten, die bis nun abgeschlossen vor uns liegt, bahnbrechend verkündet: Hector Berlioz, * 11. Dez. 1803 zu Côte-St.-André (Dep. Isère). Er ging vom Studium der Medizin zur Musik über, wurde Schüler von Lesueur und Reicha in Paris, verließ das Konservatorium bald wieder, schrieb sofort als Neuerer auftretend, die Ouvertüren zu „Waverley", die „Vehmrichter" und die „Phantastische Symphonie" (Episode de la vie d'un artiste),[1]) trat abermals ins Konservatorium ein und errang 1830 mit einer Kantate „Sardanapale" den Römerpreis[2]), der ihm einen Studien-Aufenthalt in Italien ermöglichte. Hier entstand die Ouvertüre zu „König Lear" (1831) und „Le retour àla vie" (1832), eine Fortsetzung der phantastischen Symphonie. In Paris schrieb Berlioz seine Hauptwerke: die Symphonie „Harold in Italien" (1834), die Kantate „Le cinq Mai" (1835), das Requiem (1837), die Oper „Benvenuto Cellini" (1838), die dramatische Symphonie mit Chören „Romeo und Julie" (mit dem berühmten Scherzo „Fee Mab", 1839, vgl. S. 107, Anm.), die „Symphonie funèbre et triomphale" (1840), die Ouvertüre „Der römische Karnaval" (1844), die dramatische Legende „Fausts Verdammnis" (1845), Te Deum für 3 Chöre, Orchester und Orgel (1849), „Die Flucht nach Egypten" (1852, später der 2. Teil der biblischen Trilogie „Die Kindheit des Herrn" 1854) die zwei zusammenhängenden Opern: „Der Fall Trojas" und die „Die Trojaner in Karthago" (Berlioz' grossartigst intentioniertes, wenn auch nicht erfolgreichstes Werk, 1858) endlich die komische Oper „Beatrice und Benedict" (nach Shakespeares „Viel Lärm um nichts" 1862).

Berlioz, 1803—69, als Neuerer.

Werke.



[1]) Klavierbearbeitung von F. Liszt, Leuckart, Lpz. Daselbst auch weitere Übertragungen B.scher Werke [Singer] für 2 Klaviere z. 4 Hdn.

[2]) Großer Staatspreis für Kompositionsschüler des Pariser Konservatoriums; er gewährt einen 3jährigen Studienaufenthalt in Italien. Der Sieger wird nach Aufführung des Preiswerkes im Opernhause als „Laureat" ausgerufen und feierlich lorbeergeschmückt.

Der wahrhaft geniale Berlioz war eine excentrische, vulkanische Natur. Seine Werke — ähnlich wie später Liszts mächtige Bergsymphonie vielfach der Wiederschein der grandiosen Naturbetrachtungen eines Viktor Hugo — erwarben ihm begeisterte Anhänger, aber auch erbitterte Gegner. Bezeichnend für seine Auffassung über Wesen unr Aufgabe der Kunst ist ein an Beethoven (vgl. S. 240) gemahnended Ausruf des jungen B.: „Glauben Sie, Herr, daß ich Musik zu meinem Vergnügen höre? Ich will, daß sie mich in Fieber versetzt, daß sie meine Nerven erschüttert.“ Einmal schreibt er: „Die vorherrschenden Eigenschaften meiner Musik sind der leidenschaftliche Ausdruck, das innere Feuer, der rhythmische Zug, das Ungewöhnliche, Überraschende.“ Sein gedankenreicher Stil — wenn von einem solchen bei B. überhaupt gesprochen werden kann — war demgemäß pikant, geistreich, packend, aber nicht selten auch formlos bizarr, wie echt französisch raffiniert. **Charakter.**

Die bereits durch Bach, Beethoven u. a. angebahnte Programmmusik (s. S. 239) erhob B. mit seiner „Phantastischen Symphonie“ und der Symphonie „Harald in Italien“ zum Leitstern, zum neuen Stilprinzip des allein der dichterischen Idee folgenden, an keine Formgebote sich haltenden Schaffens, dieses neue Prinzip auch als geist- und temperamentvoller Schriftsteller verfechtend. Sein Hauptverdienst aber war die Ausbildung der modernen Instrumentationskunst. Zur Aufführung seiner Werke fordert er — die Kette der Instrumentatoren Liszt-Wagner-Strauss-Mahler beginnend — ein wahrhaft riesiges Orchester.*) So z. B. für das „Fest bei Capulet“: 15 I. und 15 II. Violinen, 10 Bratschen, 6 I. und 8 II. Violoncells, 9 Kontrabässe, hierzu 2 I. und 2 II. Harfen im Minimum; 2 grosse Flöten und Piccolo, 2 Hoboen, 2 Klarinetten in *B*, 4 Fagotts, 2 Hörner in *F*, je 1 Horn in *D* und in *C*, 2 Trompeten in *F*, 2 Kornetts à Piston in *G* und 3 Bassposaunen; an Schlägern 2 Paar Pauken (in *C* und *G*, *A* und *E*) 1 Paar Becken, 1 grosse Trommel, 2 Triangel und 2 Tambourins. — Bei der „Symphonie funèbre et triomphale“: 6 kleine Fl. in *Es*, 6 Terzflöten in *F*, 28 Klar. in *Es* und *B*, 8 Hob., 24 Hörner in *C*, *G* und *D*, 19 Tromp. in *F* und *B*, 10 Kornetts in *G*, 12 Alt- und Tenorpos., 6 Basspos., 1 Solopos., 16 Fag., 14 Ophikleiden in *B* und *C*, 6 Wirbeltrommeln, 12 gewöhnliche Trommeln mit Überzug, 6 große Trommeln, 10 Paar Becken, 4 Schellenbäume, 2 Tamtams! — Im Dies irae (einer „an Michel Angelo gemahnenden Tonmalerei“ [Niggli]) seines großartigen Requiems: 16 Hörner, 12 Tromp., 20 Pos. und Tuben, 8 Paar Pauken, 2 große Trommeln, 3 Paar Becken und ein Tamtam! Von der Natur mit feinem Sinn für das Dynamische beanlagt, und durch eifriges Studium der Partituren Glucks, Beet-

Programmmusik. **Instrumentationskunst.** **Orchester.**

*) Der Name (griech. „Orchestra“, d. i. der Chortanzplatz vor der Bühne, s. S. 31) bezeichnet den Raum für die Instrumentalisten zwischen Bühne u. Parkett, dann die Kapelle selbst, schließlich die Gesamtheit der Instrumente.

hovens, Webers und Spontinis bildete er sich zum „Virtuosen auf dem Orchester“ [Schumann] aus. Er selbst sagt: „Das aufmerksame Vergleichen der hervorgebrachten Wirkung und des angewandten Mittels ließ mich das geheime Band finden, das den musikalischen Ausdruck mit der besonderen Kunst der Instrumentation verbindet, aber niemand hatte mich auf diesen Weg gewiesen.“ Die Resultate seiner Studien und Erfahrungen legte er in seiner „Instrumentationslehre“ („Traité de l'instrumentation et de l'orchestration moderne. Suivi de la théorie du chef d'orchestre“)[1]) nieder, — worin er sich als genialster Meister der Instrumentation der neueren Zeit dokumentiert, aber doch kaum eine Erklärung der ihm ureigenen neuen Klangeffekte gibt. B. erscheint da vielfach anders im Wort und in der Tat.

B. erwarb sich leider nicht durch seine Kompositionen die Teilnahme und Anerkennung seiner Landsleute, sondern durch seine geistvollen Kritiken und Feuilletons in der „Gazette musicale de Paris“ (seit 1834) und im „Journal des Débats“ (1834—64). In hohem Grade verdienstlich war seine Tätigkeit um die Einführung und das Verständnis des von ihm über alles verehrten Beethoven; auch Gluck, Spontini und Weber fanden in ihm einen begeisterten Interpreten[2]) — Ein festes Amt bekleidete B. nicht; nur als eine Art Sinekure die Bibliothekarstelle am Konservatorium. Am Ziel seiner persönlichen Wünsche sah er sich, als er endlich 1856 zum Mitglied der franz. Akademie der schönen Künste gewählt wurde. B., der seine Werke interpretierend Italien, Deutschland, Österreich, Rußland, England erfolgreich bereist hatte, starb nach jahrelangem Leiden am 8. März 1869 in Paris.[3])

---

[1]) Deutsch [A. Dörffel] 3. A. Lpz. EP.; NA. auf moderner Grundlage [Frhr. v. Schwerin] 01; und [Rich. Strauß] Lpz., EP. „Supplement“ von Widor: „D. Technik d. mod. Orchesters“ 05, deutsch v. Riemann.

[2]) S. seine Orchesterbearbeitung von Webers „Aufforderung zum Tanz“, Schlesinger, Brl.

[3]) GA. 1.) Musikal. Werke [Ch. Malherbe u. F. Weingartner]. Bisher 18 Bde. 2.) Liter. Werke (Voyage musicale en Allemagne et en Italie. 2 Vol. 1845. Soirées d orchestre. 2 Vol. 1853. Grotesques de la musique. 1859. A travers chants; Memoiren, mit Beschreibung der Reisen (deutsch v. Ellès); Lpz. B. & H. — Gesammelte Schriften [Übers. R. Pohl] 4 Bde. 2. A. Lpz. 1876, Lkt. — S. ferner D. Bernard, Correspondance inédite avec une notice biographique 1879. Lettres intimes. avec une préface par Ch. Gounod. 1882. Briefe a. d. Fürstin Wittgenstein [La Mara] 03.

B.: Ad. Jullien, Paris 1888. Louise Pohl, Lpz. 00. Leuckart. Proud'homme, Lpz., Dtsche. Verl.-Akt.-Ges. — Max Graf, Bd. 10, ‚d. Musik“ Brl. — R. Louis, Lpz. 04.

L.: A. Boschot, La Jeunesse d'un Romantique (Paris, Plon-Nourrit). Tiersot: H. B. et la société de son temps 04, Berlioziana u. a. — B. Nr. NMZ. 03, 4. — D.: Paris 1886, Coté St. André 1890, Grenoble 03.

B.s unmittelbarer Vorgänger als leidenschaftlicher Programm-Musiker und auch Verteidiger der eigenen Grundsätze in Wort und Schrift war des Meisters Lehrer Jean François Le Sueur [spr. lössüör], † 1837 zu Paris, 1804 nach Paisiello HKM. Napoleons (vgl. S. 107 Anm.); er ist der Ahnherr der Linie Berlioz-Liszt-Wagner; B.s Nachfolger unter seinen Landsleuten war Félicien David, seit 1869 Bibliothekar am Konservatorium und Mitglied der Akademie in Paris, † 1876 in St. Germain en Laye. Als eifriger Apostel der sozialistisch religiösen Sekte des Saint-Simonismus bereiste er den Orient, sich dort eingehend mit der Musik der orientalischen Völker beschäftigend und sie dann in seiner berühmten Ode-Symphonie „Die Wüste" (1844) verwertend. Er wurde so der Schöpfer einer neuen Gattung, der „exotischen Musik", indessen ein anderer bedeutender Landsmann und Zeitgenosse der Beiden, N. H. Reber [spr. rebähr] als Instrumentalkomponist dem Geiste der deutschen Klassiker treu blieb.

Le Sueur. F. David.

Der eigentliche Erbe B.s als Träger und Entwickler des Gedankens der Programmmusik wurde F. Liszt. So begründet B. eine neue Epoche: die „neuromantische" oder „neudeutsche" Schule zieht, just in den Tagen der Revolution nach Befreiung aus hergebrachten Formen ringend, die Herrschaft an sich. Die Neuromantiker zerbrechen vollends die symphonische Form auf dem Instrumental- und die Arienform auf dem Operngebiet, sie befreien sich von den Fesseln der Tonleiter und huldigen dem modernen „Tonalitätsbegriff" [1]) im Sinne neuer, in den musikphilosophischen Vorträgen von Fetis 1832 ausgesprochener Ideen.

Neuromantische Schule.

So spiegelt auch die Tonkunst jener Zeit förmlich all die grossen Freiheitsbestrebungen ihrer Tage wieder, und das Umsturzjahr 1848 bedeutet auch den Beginn unserer modernen Aera der Musik. Ihre Revolutionäre heissen Franz Liszt und Rich. Wagner; sie erst geben ihr die neueste, in Berlioz' Zügen angedeutete Physiognomie, den Stil. [2])

1848.

---

[1]) Tonalität: Bedeutung der Akkorde im Verhältnis zu einem Hauptklang (Tonika). [2]) Vgl. hier noch: La Mara (Lipsius, MSin., Leipzig, * 1837): Musikerbriefe aus 5 Jahrhunderten. 2 Bde. 1886 und Klassisches und Romantisches aus der Tonwelt. 1892.

18. Die moderne Epoche (1848—1900). Liszt, Wagner und ihr Kreis. Ausklang des XIX. Jahrhunderts.

„Zukunftsmusik". Der moderne Instrumentalstil. Symphonische Dichtung und Musikdrama. Die Oper nach Wagner. Operette. Nationale Strömungen. Brahms, Bruckner, Verdi, Rubinstein, Tschaikowski, Dvořák, Grieg — die letzten Großen des 19. Jahrhunderts.

Zukunftsmusik.

„Zukunftsmusik!" So nannte man spöttisch [1]) die neue Richtung, deren Vertreter den Sieg ihrer im Verneinen eines beengenden Formelwesens und dem Streben nach Charakteristik wurzelnden Reformideen erst in der Zukunft erhofften. Diese ist nun längst Gegenwart geworden, fast schon Vergangenheit und um die „Zukunftsmusiker" von damals beginnt sich heute bereits der Glorienschein der Klassizität zu weben. Berlioz' Bahn auf dem neuerschlossenen Felde der Programmsymphonie, wie in der gewandten musikschriftstellerischen Verfechtung der mit Begeisterung erfaßten neuromantischen Ideale, verfolgte Franz Liszt, * 22. Oktober 1811 in Raiding bei Ödenburg in Ungarn, † 1. August 1886 in Bayreuth, neben Berlioz jedenfalls der bedeutendste Repräsentant der orchestralen Programmmusik des 19. Jahrhunderts.

Liszt, † 1886.

Lebensgang.

L., der größte Klavierkünstler der neueren Zeit (vgl. Kap. VIII), ein Schüler von Czerny und Salieri in Wien, von Paer und Reicha in Paris, gab 1823 zu Wien sein erstes Konzert, Beethoven hat ihn damals umarmt und geküßt. 1823—24 finden wir ihn in Paris und London. In Paris schloß er sich namentlich Chopin, Hiller und Berlioz enger an. Dieser besonders wirkte durch seine Orchestermusik mächtig auf ihn ein. Zu Liszts ersten Arbeiten gehörten die Übertragungen der Symphonien und Ouverturen von Berlioz und Beethoven, wobei er auf eine bis dahin ungekannte Art die Orchestereffekte auf dem Klaviere wiederzugeben wußte.

Zunächst zog sich der zur religiösen Schwärmerei neigende Jüngling ganz vom öffentlichen Leben zurück und trat erst 1836, mit glänzenden Kunstmitteln ausgerüstet, in die musikalische Arena zurück, um den Beifall der Welt im Sturme zu erobern und beispiellosen Enthusiasmus zu erregen. Es war nicht bloß seine neue und unvergleichliche Technik, es war seine ganze

---

[1]) Das erstmals in Nr. 1 der „Signale" 1856 uns begegnende Spitz- und Schlagwort prägte 1853 der konservative Kritiker und Redakteur der Rhein. Mus. Ztg. L. Fr. Chr. Bischoff, anspielend auf Wagners „Kunstwerk der Zukunft".

Persönlichkeit, sein feuriger und genialer Geist. der so fabelhafte Erfolge erzielte. Die Virtuosenlaufbahn, die ihm die größten Auszeichnungen (Doktor- und Adelsdiplom, Ehrensäbel und die höchsten Orden) eintrug, beschloß er 1848 und ward zu Weimar Hofkapellmeister, später Kammerherr. In Weimar, wo er bis 1861 ansässig war, begann seine Kompositionstätigkeit in „neudeutscher" Richtung, hier entstanden vor allem seine epochemachenden „Symphonischen Dichtungen" (s. u.). Später ging L. auf längere Zeit nach Rom, trat dort in den geistlichen Stand (empfing aber nur die niederen Weihen, wurde Abbé) und lebte dann teils in Pest, teils in Weimar und Rom oder auf Reisen.



Werke.

L.s hervorragendste Tonwerke — ebenso wie seine deutschen und französischen Schriftwerke zugleich der Ausfluß einer hohen allgemeinen Bildung und Literaturkenntnis — sind: die 12 einer echten, starken Tondichterindividualität entsprungenen „Symphonischen Dichtungen" — einsätzig gewissermaßen durchkomponierte Gesänge ohne Worte im großen neuen Instrumentalstil, die Muster einer trotz Berlioz völlig neuen schulemachenden Gattung — (darunter besonders „Tasso", „Les Préludes", „Orpheus", „Festklänge", „Die Ideale"), die dreiteilige „Faust-Symphonie" mit ihrem ergreifenden Schlusse (über die letzten Verse des Goetheschen

Symph. Dichtungen.

„Faust") [1]) und die „Dante-Symphonie"; unter den nicht minder bedeutsamen Chorwerken (die, wie alle Lisztschen Werke erst in der neuesten Zeit volles Verständnis und Anerkennung für die innewohnende Größe fanden — „Ich kann warten!" sagte stolz-bescheiden der Meister selbst) die erhaben schöne

Oratorien „Graner" [2]) und die „Ungarische" Festmesse, die Oratorien „Christus" [3]) „Stanislaus" und die überaus holde „Legende von der heil. Elisabeth" (auch szenisch). Außerdem schrieb er Psalmen, [4]) Kantaten und kleinere kirchliche Gesänge für Chor, ferner eine Anzahl bedeutsamer Lieder für eine Singstimme [5]) und für Männerchor; unter den Originalkompositionen für Klavier namentlich zwei Konzerte.

Legion ist die Zahl der überaus geist- und effektvollen Paraphrasen über alle möglichen Opernmotive, wie denn überhaupt die Schaffenskraft des Meisters eine ganz erstaunliche war. Über

Rhapsodien. L.s „Rhapsodien" [6]) für Klavier sagt D'Albert. [7]) „Welche Fülle von Geist, welch zauberhafter Fantasiereichtum blickt einem aus diesen Werken entgegen! L. hat in diesen Rhapsodien jene oft ermüdend wirkenden Weisen der Magyaren in interessanter und anziehender Form wiedergegeben, und damit wie kein anderer Stil und Grundton der Nationalmusik der Ungarn getroffen" (vgl. S. 104 [1]).

Charakter. Liszts hehre Künstlergestalt [8]) gewährte in dem leidenschaftlichen Parteitreiben (s. unt.) ein erfreuliches und wohltuendes Lichtbild. Frei von dem landläufigen Egoismus, eine hochherzige, wahrhaft noble Künstlernatur, interessierte er sich für alles,

---

1) Über die zahlreichen Faustmusiken (dramatisch oder orchestral vgl. Kienzls „Aus Kunst und Leben" und den Artikel Kurt Meys NMZ., 05, 21. Unter den Faustkomponisten begegnen uns neben Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner (S. 300) mit Teilmusiken Fürst Radziwill († 1833), Ed. Lassen, Brahms, Weingartner, Schillings u. a., mit ganzen Tondramen Gounod, Boito, H. Zöllner, Kistler. 2) Vgl. die „Einführung" von A. Göllerich, 1897. 3) Vgl. Ramann, L.s Christus, 1880. 4) Vgl. Ramann, L. als Psalmensänger, 1866. 5) Vgl. Ed. Reuß, „L.s Lieder" 06. 6) Ursprünglich die Dichtungen der Rhapsoden (s. S. 29), jetzt über Volksmelodien komponierte Instrumentalphantasien, s. Lalo, Raff, Dvořák, aber auch Brahms. 7) Vorwort seiner A. der Rhapsodien, Leipzig, Senff.

8) GA. der musik. Wke. [Franz Liszt Stiftung] in Vorbereitung, B. & H. — Ausgew. Klav. Werke, J. Schubert & Co. — Ges. Schriften, [L. Ramann] 6 Bde. 1880—83. Briefe, [La Mara], Bfe. an eine Freundin. 1894. Bfe. hervorragender Zeitgenossen an Liszt. 3 Bde. 1897. Briefwechsel zw. L. und H. v. Bülow. 1898. Lpz. B. & H. (8 Bde.); zwischen L. und Wagner 1887, 2 Bde. Bfe. an Gille, B & H. 03. [Ad. Stern.] [M. D. Calvocoressi] Paris, H. Laurens.

B.: Lina Ramann (pädagog. u. MS. in München), 3 Bde. 1880

förderte neidlos wie munifizent, ein „Genie der Großmut", alles, was ihm dessen wert erschien, und wußte durch den unsagbaren Zauber seiner einzig dastehenden Persönlichkeit und echte Bescheidenheit alles um sich her zu faszinieren, durch seinen eminenten Geist alle Kreise, die er betrat, zu beherrschen.

Weimar. In Weimar thronte Franz L. als wahrer Fürst seiner Kunst und Aristokrat in Person — er saß ebenbürtig neben den Vornehmsten und zerriß endgiltig das noch immer zwischen dem Künstler und der „Gesellschaft" gespannte Seil — umringt von den ihm überall hin folgenden Schaaren begeisterter Schüler, Anhänger und Verehrer, umgeben von einer über alle Gegnerschaften triumphierenden Liebe und Verehrung — Goethe redivivus. Weimar wurde durch ihn die Hochburg der neudeutschen Schule, der Sammel- und Ausgangspunkt ihrer hervorragendsten Talente und Vorkämpfer.[1] Uns begegnen dort vor allem die großen Pianisten Hans v. Bülow — er ehelichte Cosima, die Tochter Liszts (aus dessen Verbindung mit der Gräfin d' Agoult), später zweite Gattin Rich. Wagners — und Carl Tausig (vgl. Kap. VIII), Brendel, die Tonsetzer Joachim Raff, Felix Draeseke, Peter Cornelius (s. u.) und der 1849 zu ihm flüchtende „Revolutionär" — Richard Wagner. Von nachhaltigster Bedeutung wurde fortan L.s Einfluß auf den durch ihn in jeder Beziehung selbstlos und mächtig geförderten Reformator der großen Oper und Schöpfer des deutsch-nationalen Musikdramas. Am 28. August 1850 erlebte Weimar die denkwürdige Uraufführung des „Lohengrin" unter Liszt, der mit Wort und Schrift fortab für Wagner eintrat und die Seele der nun gewaltig einsetzenden Wagnerbewegung in Deutschland wurde. Einfluß.

---

bis 1894; R. Pohl 1883; Aug. Göllerich (* 1859 zu Linz, das. MD.) Bd. 8 „D. Musik" Brl. und Lpz. Reclam II*; Nohl, Reclam I*. Ed. Reuß, 1898 (als besonders zuverlässig gerühmt); R. Louis, 04. —Verzeichn. d. gedruckten Werke [Göllerich] N. Z. f. M. 1888/89.

L.: Ramann: „Liszt-Pädagoginm". Mirus A.: „Das Liszt-Museum in Weimar", B. & H., Lpz. Janka Wohl, Erinnerungen, Jena 1887. Vgl. auch die früheren Noten.

D.: Weimar (Hahn) 02. Leipzig Gewandhaus (Klinger) 00, Stuttgart 03. — Liszt-Museum in Weimar (gestiftet von L.s Freundin Fürstin Wittgenstein und deren Tochter Fürstin Hohenlohe). [Kustos Dr. Aloys Obrist]; L. Stiftung (Schenkung der vorgenannten Fürstin zur Unterstützung begabter Tonsetzer und Pianisten.

[1]) La Mara, Aus d. Glanzzeit d. Weimarer Altenburg, Lpz. B. & H.

Wagner, 1813—83. **Richard Wagner**, der geniale Wort- und Tondichter in einer Person, wurde am 22. Mai 1813 zu Leipzig geboren. Zur Musik fühlte er sich in der Jugend wenig hingezogen, mußte auch das Klavierspiel aufgeben, weil ihm die Ueberwindung der technischen Schwierigkeit das Interesse daran beeinträchtigte, im Gegensatze zu den Komponisten der neueren Zeit, die fast alle Meister dieses Instrumentes sind. Desto eifriger beschäftigte ihn die Dichtkunst. Erst Webers ‚Freischütz', Beethovens Symphonien und Egmont-Musik brachten ihn zu dem Entschluß, sich ganz der Musik zu widmen. Als Student der Philosophie machte er kontrapunktische Studien bei dem Thomaskantor Weinlig in Leipzig, und zwar mit solchem Erfolge,



1. Periode. daß er bereits 1833 mit einer Symphonie und einer Ouvertüre in einem Gewandhaus-Konzerte auftreten konnte. 1834 wurde er Theater-Musikdirektor in Magdeburg, wo er 1836 seine Oper „Das Liebesverbot" (nach Shakespeares „Maß für Maß") aufführte. Nach kurzer Tätigkeit am Königsberger Stadttheater lebte W. (inzwischen mit der Schauspielerin Minna Planer verehelicht) von 1837—39 in **Riga** als Kapellmeister an dem von Holtey geleiteten Theater. Den in Rienzi. Riga begonnenen „**Rienzi**" beendete er während eines an Sorgen und Arbeit, aber auch an den tiefen Eindrücken der 2. Periode. **Großen Oper** reichen Aufenthalts in Paris (1839—42), wo er auch den „Fliegenden Holländer" (nach Heine) schrieb; in jenem Werke noch von **Meyerbeer** stark beeinflußt, in diesem, trotz der Anlehnung an Marschner, schon als „Neuerer" auf-

tretend (s. u.). April 1842 kehrte er nach Dresden zurück, wo „Cola Rienzi" am 20. Okt. 1842, „Der fliegende Holländer", am 2. Jan. 1843 die Uraufführung erlebten. Bald darauf wurde Wagner als Hofkapellmeister angestellt. Flieg. Holländer.

Hätte er sich entschließen können, in dem bisherigen Gleise fortzuarbeiten und den bestehenden Verhältnissen Rechnung zu tragen, wäre nun seine äußere Existenz gesichert gewesen. Allein er wollte die erkannten Mißstände, den Schlendrian bei der Oper beseitigen; so kam es, daß sein „Tannhäuser" (1845) heftige Opposition hervorrief und sein „Lohengrin" vorerst (1848) keine Annahme fand (s. S. 295). Verbitterter Stimmung, auch darob, daß sein dem Kultusminister eingereichter „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen" abgelehnt worden, schloß W. sich der Bewegungspartei an, mußte nach der Niederwerfung des Aufstandes im Mai 1849 flüchten (vgl. S. 295), wurde steckbrieflich verfolgt und ließ sich in Zürich nieder,[1]) wo er die Schriften „Die Kunst und die Revolution" (1849), „Das Kunstwerk der Zukunft" (1850, dem radikalen Philosophen Ludw. Feuerbach gewidmet) auch den pseudonymen, gegen Mendelssohn und Meyerbeer (der den „Fliegenden Holländer" in Berlin empfohlen hatte!) gerichteten Artikel „Das Judentum in der Musik" (N. Z. f. M.)[2]) und „Oper und Drama" (1851) verfaßte. In diesen Schriften geht er von der Ansicht aus, daß die bisherige Oper ein Irrtum sei, da sie die Musik als Zweck und nicht als Ausdrucksmittel betrachte und benutze. Nur die Einheit der Poesie und der Musik könne das Musikdrama zur Vollendung führen; sowohl die Musik als auch die Poesie müsse im Interesse des Ganzen etwas von ihrer Eigenart opfern. Diese Grundsätze von der „Vereinigung der Schwesterkünste" waren, wie wir bereits wissen, keineswegs neu (vergl. Caccini und Gluck), traten aber hier weit schärfer und einschneidender hervor. Auch bezüglich des unsichtbaren Orchesters griff W. später auf die Florentiner, ja bis auf Vecchi zurück und schloß nur

Tannhäuser. Lohengrin. Zürich. Reformschriften.

1) Steiner A.: „R. W. in Zürich". 3 T. Zürich. Gebr. Hug.

2) Neuestens wurde die jüdische Abstammung W.s selbst behauptet, wonach er der Sohn, nicht Stiefsohn des Universalkünstlers Geyer war, dessen Namen er auch bis zum 14. Lebensjahre führte.

den Ring der Entwickelung des musikalischen Dramas.[1]) Indem er aber gleichzeitig die bestehende Opernmißwirtschaft, vor allem das „falsche Pathos" der „großen" Oper — auf diese bezog sich die Reform; die komische Oper blieb wie bei Gluck unberührt, desgleichen die Oper mehr lyrischen Einschlags — schonungslos bloßlegte, erwarben ihm diese Arbeiten viele Feinde. Die Gegnerschaft übertrug sich nun auch auf die Oper „Tristan und Isolde" (1859), in der der Bruch mit der bisherigen Opernform vollzogen, die eigenartige, von dem noch in Webers Bahnen wandelnden „Tannhäuser" und „Lohengrin" durchaus abweichende Wort- und Tonsprache — die „unendliche Melodie" und die Verlegung des Schwerpunktes der Themenbildung ins Orchester — konsequent durchgeführt ist. Bereits seit dem „Fliegenden Holländer" hatte W. die „geschlossenen Nummern" der Oper (Arie, Duett usw.) vermieden und als Mittel zur einheitlichen Gestaltung des Werkes das schon durch Weber und Loewe verwendete Leitmotiv, d. i. ein kurzes, eine bestimmte Person oder Situation charakterisierendes Thema, immer mehr zum gestaltenden Prinzip erhoben. Nun setzte er an Stelle der geschlossenen Melodie vollends die vornehmlich ins Orchester verlegte „unendliche" mit dem sog. „Sprachgesang" auf der Bühne, — ein höheres, reich begleitendes Rezitativ.[2]) Lediglich Ausnahmen von der Regel sind später das „Preislied" und das Quintett in den „Meistersingern" oder das Liebeslied in der „Walküre" — wahre Perlen geschlossener Melodiebildung. 1864 berief ihn König Ludwig II. — ein Genie auf dem Thron, zeitlebens W.s hingebungsvoller, opferkräftiger Freund — nach München, wo am 10. Juni 1865 die Uraufführung von „Tristan und Isolde" stattfand. W. verließ jedoch München schon Ende 1865 und siedelte sich in Triebschen bei Luzern an, dort die komische Oper „Die Meistersinger von Nürnberg" vollendend, die, Wagners deutschen Genius am herrlichsten offenbarend, am 21. Juni 1868 in München zur Uraufführung kam.[3]) 1871 ließ W. sich in Bayreuth

3. Periode. Tristan. Unendliche Melodie. Leitmotiv. Sprachgesang. Meistersinger. Bayreuth.

[1]) Ueber das Vorgängertum s.: „D. dtsche. Oper", „Pasticcio". Zwei Aufsätze v. R. Wagner. WKM. 03, 31. [2]) Dieser Sprachgesang und sein „natürliches" Deklamieren wird gegenwärtig wieder auf Kosten der melodischen Linie übertrieben. „So wenig als der logische Zusammenhang durch den Sänger zerrissen werden soll, darf auch der melodische gestört werden" (Dr. Kienzl „D. musikal. Deklamation" 1880). Das Zukunftsheil unserer Oper beruht auch nur auf einer gesunden Ehe zwischen bel canto und Sprechgesang.

[3]) Vgl. S. 84 Anm. u. S. 229 [Wenzel Müller]; hier verwendet W. auch den altnürnbergschen Nachtwächterruf, dessen Anfänge ein jüngst

nieder, wo durch seine rastlose Energie und unter tätiger Beihülfe Ludw. II. wie der „Wagnervereine“ das großartige Festspielhaus erstand, in dem sich W.s Lebenstraum erfüllte: dort fanden vom 13.—20. August 1876 die ersten drei Aufführungen der als Festspiel gedachten, auf der nordischen Göttersage aufgebauten Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“ („Walküre“, „Siegfried“, „Götterdämmerung“ und Vorspiel „Rheingold“ — dieses, begonnen 1853, hatte schon am 22. Sept. 1869 in München eine erstmalige Vorführung erlebt — statt. Der Wagner vor allem als Symphoniker schätzt, Tschaikowsky, nennt die Trilogie trotz mannigfacher Einwendungen „ein welterschütterndes Ereignis, ein epochemachendes Kunstwerk“. Im „Ring“ mit seinen grandiosen musikalischen Naturschilderungen erweist sich vor allem die Darstellungskraft der Musik größer, als alle Versinnlichung durch das phantasieverderbende, gegenwärtig überwuchernde Ausstattungswesen (vgl. den „Feuerzauber“ und „Walkürenritt“ die alle Inscenierungskunst[1]) hinter sich lassen. W.s letztes, erhabenes wie wohllautsattes Werk, eine Apotheose des Glaubens, das von ihm ausdrücklich für Bayreuth vorbehaltene Bühnenweihfestspiel (wie er es nannte) „Parsifal“ (vgl. S. 107 Anm.) wurde zuerst am 26. Juli 1882 in Bayreuth mit wahrhaft erhebender Wirkung aufgeführt. Wagner starb am 13. Februar 1883 im Palazzo Vendramin zu Venedig; seine Leiche wurde nach Bayreuth übertragen und dort im Garten seiner Villa „Wahnfried“ beigesetzt.[2])

Festspielhaus.

Ring des Nibelungen.

Parsifal.

Zu Wagners gedruckten Werken gehören noch: Eine Sonate (op. 1), eine Polonaise (op. 2) und eine Fis-moll Phantasie für Klavier (charakteristischer Weise lassen die ersten Jugendarbeiten mit ihrer oft dilettantischen Faktur nicht im mindesten die erstklassige Schöpferkraft des späteren Meisters erkennen); 4 Konzertouverturen (die pompöse „Polonia“, „Rule Britannia“); „An Webers Grabe“ (zur Beisetzung der von London nach Dresden 1844 überführten Leiche Webers und „Das „Liebesmahl der Apostel“ für Männerchor; eine „Faust-Ouvertüre“, „Huldigungsmarsch“ (an König Ludwig II.), „Kaisermarsch“ (Wilhelm I.) und „Festmarsch“ 1876 für Philadelphia, sowie das

---

von Otto Richter-Halle aufgefundenes 5stim. „Nürnberger Quodlibet“ a. d. J. 1650 zeigt. [1]) Vgl. hier Appia, d. Musik u. d. Inscenierung, München, Bruckmann 06, der das Prinzip der Lichtwirkung vertritt. [2]) Man bemerkte die Rolle der Zahl 13 im Leben W.s: 1813 geboren, am 13. gestorben, 13 Buchstaben im Namen, 13 Opern (mit dem Mozart-Weber durchtränkten Jugendwerk „Die Feen“), Vollendung und Uraufführung des Tannhäuser an einem 13.

„Siegfriedidyll" für Orchester (zur Geburt seines Sohnes Siegfried, * 1869 [Opernversuche „Der Bärenhäuter" u. a.][1]) ferner drei „Albumblätter" für Pianoforte und einige Lieder.[2])

Charakter. W., einer der wenigen Tondramatiker, deren Werke in stets aufsteigender Linie, und darum auch jedes bei seinem Erscheinen von tiefgehender Teil- und Parteinahme begleitet, sich bewegten, ist ebenso kühn als Harmoniker wie

---

1) B.: L. Karpath, Brl. „Harm." (überschwänglich.)

2) A.: Musikdramat. Werke durch die Originalverleger Schott und Fürstner (Part. u. Klav. Ausz.); einzelne Original-Kompos. b. u. a. Siegel-Lpz., B. & H. Ges. Schriften u. Dichtungen. 10 Bde. 4. A., Siegel, Lpz. 07. Briefwechsel Wagner-Liszt. 2 Bde. 1887. Briefe an: Th. Uhlig, W. Fischer u. F. Heine, 1888; A. Röckel, 1894; E. Wille, 1898; E. Heckel, Lpz. B. & H.; O. Wesendonck; Mathilde Wesendonck [Golther]; u. Familienbriefe [Glasenapp] 07, Brl. Duncker; Minna, Brl. Schuster & Löffler 08.

B.: C. F. Glasenapp, 5 Bde. (der 6. in Vorber.) 4. A. 07. B. & H. (stark polemisch); H. St. Chamberlain, 3. A. München; Nohl, Lpz. Reclam.* G. Levy, R. W.s Lebensgang i. tabellar. Darstellung, „Harm.", Berlin 04. — W. Kienzl. 04; Max Koch, 3 Bde. (rein wissenschaftlich, mit Bibliographie) 1 Bd. Nr. 55/6 der Samml. „Geisteshelden" Brl., E. Hofmann & Co. Rich. Bürkner, Jena, Costenoble, 07 (besonders empfehlenswert).

L.: Oesterlein, Katalog einer W.-Bibliothek, 1882—95 4 Bde. (10181 Nummern!). H. S. Chamberlain, Das Drama R. W.s 1892. E. Naumann, Musikdrama oder Oper. 1896. H. Hüffer, R. W. u. d. Musik d. Zukunft. 1877. L. Nohl, Beethoven-Liszt-Wagner, 1874. Jgn. Schmied, R. W. u. d. Kunstwerk d. Zuk. — Hans Frhr. v. Wolzogen (bedeutender W.-Schriftsteller u. Verfechter des Reformwerkes, * 1848 Potsdam, seit 1877 in Bayreuth, Red. der „Bayreuth. Blätter"): Erinnerungen an R. W., Lpz. Reclam; E. A. T. Hoffmann u. R. W., Brl. 07; W.-Brevier, 3 Bd. „D. Musik", Brl. — „Themat. Leitfäden" u. a. — M. Chops Analysen d. „Flieg. Holl.", „Ring" u. „Parsifal", Lpz. Reclam. Dr. G. Münzer, R. W.s „Ring", (popul. Einführg.) Brl. „Harm." V. d. Pfordten, Handlung u. Dichtung d. Bühnenwke R. W.s 3. A. Trowitsch u. Sohn, Brl. — Röckel Seb.: „Ludwig II. u. R. W. 1864/65". C. H. Beck, München. Schemann L.: „Meine Erinnerungen a. R. W.", Fr. Fromann (E. Hauff) Stuttgart. Schilling A.: „Aus R. W.s Jugendzeit", Globig, Brl. Steger H. Dr.: „W. Bfe." (Veröffentl. in einem Aufs. über Fr. Materna.) Wien, „N. Fr. Pr." 5., 8., 14. Okt. 02. Sternfeld R. Dr.: „R. W. u. d. Juli-Sinf. v. H. Berlioz", D. M., II, 4. — Schwabe Fr.: „D. Frauengestalten R. W.s", Bruckmann, Münch. — A. Seidl, Wagneriana 3 Bde. 02. — G. A. Kietz, Erinnerungen, Dresd. 05 (überschwänglich). Kohut, D. Meister v. Bayreuth. Neues und Intimes a. d. Leb. u. Schaffen R. W.s, (Schröder, Brl. 05.) — Wagner-Hft. D. M., V. 19. — R. W.-Jahrb. [Frankenstein] Lpz. I. 06 II. 07. —

trotz aller Einflüsse von Beethoven (s. dort), Weber, Mendelssohn,[1]) Meyerbeer, Liszt u. a., originell und in seinen Bann zwingend als Melodiker. Als Instrumentator ersten Ranges, der das Klangwerkzeug nahezu erschöpfte, malt er ebenso sinnberückend duftig zart, wie — namentlich im „Ring" — al fresco, für den weitesten Raum berechnet (Nibelungen-Orchester: stark besetzter Streicherchor, Picc., 3 Fl., 3 Ob., Engl. Horn, 3 Klar., Baßklar., 3 Fag., 8 Hörn., 4 Tuben, 3 Tromp., 1 Baßtromp., 3 Pos., 1 Kontrabaßpos., 6 Harf., 4 Pauk., Schlagwerk). Seiner Musik mangelt nur zweierlei: der Humor, den selbst in den „Meistersingern" nur köstliche Frische ersetzt, und (der Linie Berlioz — Liszt — Wagner überhaupt) — Naivetät. Wagners persönliche, vielfach mißverstandene Vorliebe für äußeren Prunk und Luxus kommt auch in dieser Musik zum Ausdruck, die indessen ihre große äußere Prachtentfaltung mit einer echt deutschen Gründlichkeit und Tiefe sondergleichen paart. War doch das Empfinden Wagners, einer in Not und Arbeit und Verfolgung erstarkten ‚Herrennatur', ein so echtes, tiefes, wie ihm eben nur eine ‚Tristan'musik entspringen konnte. Uebrigens hat W., „der so viel Schopenhauersche Philosophie in seinen ‚Tristan' hineingearbeitet, trotzdem das hohe Lied trunkener Sinnenlust nie mit berauschenderen Tönen gesungen, als gerade dort" (Wolzogen).[2])

W.s künstlerische Schöpfungen, die wie ein roter Faden das Erlösungsmotiv durchzieht, bedeuten nicht zuletzt eine grandiose Illustrierung der ganzen germanischen Literaturgeschichte. Sie sind aber vor allem ,,Kulturerscheinungen erster Ordnung. W. gehört, wie Nietzsche sagt, zu den Kulturgewalten. Wie jedes Genie, sei es, daß es sich in einer Kunst **Kulturwerte.**

Erinnerungen des Dessauer Choreographen R. Fricke, 06. — Er. Kloß, W.-Anekdoten, Brl. Schuster & Löffler, 08. — Angelo Neumann (hervorragender Bühnenleiter * 1838 Wien, erwarb sich 1882 durch sein wanderndes „Wagnertheater" wesentliche Verdienste, seit 1886 in Prag erfolgreich wirkend) Erinnerungen an R. W. Lpz., Staakmann, 07. — L. Pohl, Rich. Wiegand (Schlüsselroman) 04. Vgl. auch die übrigen Noten.

D.: Berlin [Eberlein] 06. — W. — Museum [Oesterlein] Eisenach (mit W.-Bibliothek).

[1]) Vgl. z. B. das „Waldweben" im Siegfried, das den großen Naturkenner verrät, mit einer gewissen „Freischütz"-Orchesterstelle (Part. p. 91, EP.), oder das Rheinflutenmotiv mit dem Beginn der Melusinen-Ouverture. [2]) Vgl. F. v. Hausegger, W. u. Schopenhauer, 2. A. 1892; Guggenheimer, Novalis' Hymnen a. d. Nacht u. R. W.s Tristan, NMZ. 05, 19; ferner ob. S. 107 Anm.; Lederer, Kelt. Renaissance 24 f.

betätigt, sei es, daß es mehrere Künste beherrscht, so ist Wagners Gesamterscheinung als Dichter, Musiker, als Dramatiker, Denker, Organisator, als geistiger Führer in der Leitung und Ausführung von Werken der Tonkunst von imponierender Machtfülle . . . Ueber die Beethovenische Kunst hinaus geht W. in den musikalischen Mitteln und ihrer Anwendung — bezüglich der Selbständigkeit der Musik stehen die Werke W.s zurück. Die Bühnenwelt ist im „Fidelio" mit Aug und Ohr des reinen Musikers erschaut. Die Operngestalten sind in Beethovens Tonwelt hinein-, im Wagnerschen Kunstwerke sind sie aus dem Geiste der Musik herausgewachsen. Bei W. ist die Musik ein Bestandteil des Dramas, das, wie er sagt, ein schöpferischer Bund der Gebärden-, Ton- und Wortsprache ist."[1])

Zweifellos verkörperte sich in dem zielbewußten Reformator eine bewunderungswürdige Tatkraft, eiserne Konsequenz und epochemachende Begabung. Tatsache ist, daß gegenwärtig seine Werke die Bühne beherrschen, wie daß auch seine Bayreuther Schöpfung in den jedes zweite Jahr inszenierten „Festspielen" fortbesteht — ob im ursprünglich idealen oder nur mehr im Geschäftssinne von W.s Witwe und Sohn geleitet, bleibe hier unerörtert.[2])

Einfluß. In einzig dastehender Weise aber beeinflußte W.s Stil ausgenommen einzelne markante Individualitäten, das gesamte künstlerische Schaffen des In- und Auslandes. Allerdings mehr-minder in technischer Hinsicht, so daß von einer Wagnerschen Schule oder Nachfolge nicht eigentlich gesprochen werden kann.[3]) Jene Stileinheit oder Stilreinheit, vor allem jene Einheit der Stimmung die W. zum Prinzip erhob und in jedem seiner Werke in immer anderer Art meisterlich und konsequent durchführte, ist — etwa bis auf Straußens „Salome" — nicht wieder erreicht worden und vollends verunglücken muß, anderseits der Versuch, fremdnationale Werke nicht in dem ihnen eigenen Stil, sondern in den spezifisch Wagnerischen, d. i. dem musikdramatisch-deklamatorischen wiederzugeben.

[1]) „R. Wagner". Vorträge gehalten an der Wiener Universität von Dr. Guido Adler (o. ö. Univ.-Prof. d. Musik zu Wien, vorher in Prag, * 1855 in Eibenschütz i. Mähr., bedeutender Musikgelehrter (vgl. S. 205), seit 1894 die Herausgabe der „DM. i. Oest." leitend) B. & H. 05. [2]) Vgl. (pro): Wolzogen, Bayreuth, Brl. Bd. 5 „D. Musik". Bayreuther Nummern der NMZ. 01, 15, 18. „Bayreutherheft" „D. M." 02, 20, 21. — Hagemann C.: „Bayreuther Inszenierungskunst". „Bühne u. Welt" 02, Nr. 4; (contra) u. a. Weingartners „Bayreuth (1876—96)." [3]) Vgl. übrigens Dr. Seidl: hat R. W. eine Schule hinterlassen? 1892.

Vor allem in der „Tristan"-Musik aber wurzeln unsere Modernsten, die Jungdeutschen, wie die Jungfranzosen und Jungitaliener — unbeschadet der weiterwirkenden Haupteinflüsse der Meyerbeer und Gounod.

Das heftige, bereits seit dem „Fliegenden Holländer" begonnene Für und Wider zeitigte namentlich seit der Bayreuther ‚Ringaufführung' eine ganze Wagnerliteratur, zahlreiche Musikschriftsteller fanden und finden heute noch hier Gelegenheit, sich einen Namen zu schaffen. Zwei besonders markante Köpfe tauchen aus der Flut des Pro und Contra [1]) hervor, beide ebenso geistvoll und angesehen als Kritiker, und glänzende Stilisten: Dort Wilhelm Tappert, der begeistertste und vielvermögendste Vorkämpfer († 1907 zu Berlin),[2]) hier Eduard Hanslick aus Prag († 1904 als Univ.-Professor zu Wien), der schneidigste Gegner, dessen Ruf übrigens bereits die vielverbreitete, die neuere Musikästhetik einleitende Schrift „Vom Musikalisch-Schönen" (1854, 10. A. 02!) begründet hatte. [3]) **Kampf-Literatur** **Hanslick.**

Hanslick war nicht umsonst aus der letzten der berühmten böhmischen Musikschulen hervorgegangen, deren Haupt Wenzel Joh. Tomaschek als Theoretiker und Komponist [Requiem, Krönungsmesse, Ballade „Leonore"; Eklogen und andere die Literatur der Lieder ohne Worte förmlich antizipierende Klavierstücke][4]) weit über die Landesgrenzen hinaus Ansehen genoss. Tomaschek (1774—1850) s. Z. der „Musikpapst" von Prag, den kaum ein ausländischer Künstler versäumte aufzusuchen, beschloß die ältere Epoche der böhmischen Musikgeschichte, aus der in diese Zeit noch der berühmte Kontrapunktist Simon Sechter (aus Friedberg) † 1867, KP. und Hoforganist in Wien [Orgel- Kirchen- und Kammermusik, Grundsätze d. musik. Komposition 1854, 3 Bde.] und der blinde Klavierpädagoge Jos. Proksch aus Reichenberg[5]) († 1864 Prag) hervorragen. Während Tomaschek mit dem ersten Direktor des Prager Konservatoriums Friedrich Dionys Weber († 1842) und dem Kozeluchschüler J. N. Witasek († 1839: Requiem) mit einem Teile seiner Schule das reaktionäre, nicht über Mozart und den **Prag.**

---

[1]) Beides in einer Person verkörperte der geniale Philosoph Nietzsche († 00) zuerst leidenschaftlicher Anhänger W.s („D. Geburt der Tragödie a. d. Geiste der Musik" u. „R. W. in Bayreuth") zuletzt Gegner („D. Fall [recte Abfall von] Wagner," 1888). Ein Gegenbild war der Violinist Uhlig († 1853). [2]) Musikal. Studien 1868 „Wagner Lexikon" (enthaltend alle beleidigenden Ausdrücke der Wagnerfeinde) 2. A. 03; „Wandernde Melodien" 1890. S. auch S. 153[2]) und 154[2]). [3]) Weitere Schriften: Gesch. d. Konzertwesens in Wien. 2 Bde. 1869 u. 70. Aus d. Konzertsaal. 2. A. 1897. Die moderne Oper. 8 Bde. Suite, Aufsätze über Musik u. Musiker, Wien u. Teschen. Konzerte, Komponisten u. Virtuosen der letzten 15 Jahre. 1870—85. 4. A. 1896. Aus meinem Leben. 2 Bde. 3. A. 1894.

[4]) A.: J. Hoffmanns Wwe., Prag. — Auto-B. „Libussa", 1849.

[5]) Vergl. J. P., hinterlass. Tagebuchblätter (wertvoll! [R. Müller]), Reichenberg 1874.

ersten Beethoven hinausgehende Element verkörperte, rührten bereits junge Fortschrittler, an der Spitze der mit Wagner befreundete Tomaschekschüler Joh. Fried. Kittl, D. Webers Nachfolger als KD. († 1868, der Text seiner Oper „Die Franzosen vor Nizza" war von R. Wagner!),[1]) der geistvolle Ambros (s. Absch. V) u. a. (vgl. auch Hampel, Dessauer) für die Meister der Romantik und bald erschiener Schumann, Mendelssohn, Chopin, Berlioz, Liszt und Rich. Wagner in ihren Werken wie in persona in Prag, einer der ersten Pflegestätten des musikalischen Fortschritts.[2])

Paris. In London, Brüssel, Paris, Petersburg glänzte zwar W., seine Werke persönlich propagierend, als Dirigent, scheiterte jedoch vielfach materiell und erlebte u. a. 1861 eine lärmende Ablehnung der kaiserlich anbefohlenen Tannhäuser-Aufführung in der Pariser großen Oper.

Neudeutsche Schule. In den Reihen der neudeutschen Schule erblicken wir nicht wenige markante Tondichterprofile; insbesondere im engeren Liszt-Wagnerkreise als Vor- und Mitkämpfer neben Joach. Raff († 1882 als Direktor des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M.), von dessen zahlreichen formgewandten Werken heute nunmehr die Symphonie „Im Walde", einzelne Klaviersachen, und die Geigen-Cavatine leben, vor Cornelius. allem den liebenswürdigen Dichter-Komponisten Peter Cornelius, (* 1824 zu Mainz, † das. 1874, seit 1852 in Weimar (in Wien trat er Wagner näher und folgte diesem 1865 nach München, dort an der kgl. Musikschule angestellt), dessen geistreiche komische Oper „Der Barbier von Bagdad" (1858) erst spät und schwer ihren Weg machte (eine zweite Oper „Cid" (1865) vermochte nicht durchzudringen): indessen seine tief und herrlich empfundenen Lieder („Brautlieder", „Weihnachtslieder"), Duette, Männer- und gemischte Chöre, deren Texte er meistenteils selbst verfasste, immer mehr Verbreitung gewinnen und verdienen[3]); Felix Dräseke (Hofrat, KP. zu Dresden, geb. 1835 zu Koburg — seine ersten Kompositionen gehören der extremen Lisztschen Richtung an, die späteren, in denen die theoretische Meisterschaft vielfach die Phantasie überwuchert, zeigen eine Umkehr zum klassischen Stile, und der einstige Stürmer und Dränger schleuderte in unsere Gegenwart das Schlagwort von der „Konfusion in der Musik"! — (Sinfonia tragica, Orat. Christus u. a. vornehme Vokalwerke, unter den theoretischen Schriften eine unterhaltsame Harmonielehre

---

[1]) B.: Dr. E. Rychnovsky (* 1879, MS. Prag), 2 Bde. 05.

[2]) Vgl. auch: A. John, R. W.s Beziehungen zu Böhmen (wo z. T. einzelne Werke [so „Liebesverbot" und „Tannhäuser" in Teplitz] entstanden), Leipa 06; Batka, R. W. i. Prag, „Prag. Tgbl." 07, Nr. 76—206.

[3]) GA. der musikal. [Max Hasse] und literar. Werke 07, B. und H.; A. der Lieder CL. (Album); Gedichte 2 A. [Ad. Stern] 1890; Briefe 01. — B.: Dr. E. Istel, Lpz. Reclam. L.: Max Hasse: PC. u. s. „Barbier v. B." 03. Dr. Weigl, P.C.' Lied- u. Chorwerke, WKM. 05, 14.

in Versen); Alexander Ritter aus Narva (Russland) † 1896 zu München, eine tiefangelegte ganz nach innen gekehrte Künstlernatur: seine symphonischen Dichtungen [„Seraphische Phantasie", „Erotische Legende" usw.] und Lieder hatten ebenso wenig Glück, als die gar intimen humoristischen Opern „Der faule Hans" und „Wem die Krone?" [1]); endlich Hans von Bronsart (geb. 1830, Pianist, Generalintendant Weimar) mit Kammer- und symphonischen Werken. Die Extreme der Liszt-Wagnerschen Richtung verfolgte der originelle Jos. Huber († 1886) namentlich in seinen beiden Musikdramen „Die Rose vom Libanon" und „Irene" (Dichtungen von Peter Lohmann). Zu Hubers Sonderbarkeiten gehörte das Weglassen der Tonartvorzeichnungen, so daß alles wie in C oder a geschrieben erschien. Ritter

Neben Cornelius schuf der zu früh dahingegangene Hermann Götz, * 1840 zu Königsberg i. Pr., † 1876, in seiner komischen Oper „Der Widerspenstigen Zähmung", eins der besten Bühnenwerke der neueren Zeit, überall mit großem Beifall aufgeführt. (Die unvollendet hinterlassene Oper „Francesca da Rimini" wurde von E. Frank fertig instrumentiert. Symphonie F dur, Frühlingsouvertüre, Chorwerke [Nänie „Auch das Schöne muß sterben"], Violin- und Klavierkonzert, Kammermusikwerke, Klavierstücke und Lieder.) — In der ersten Reihe dieser Vorkämpfer stehen, nicht zu vergessen, die bedeutenden Wagner-Dirigenten und HKM. Hans Richter (* 1843 zu Raab i. Ungarn), Herm. Levi († 02 München), Mottl, * 1856 zu St. Veit b. Wien (Opern: „Agnes Bernauer", Festspiel „Eberstein") Zumpe († 03, GMD. München: Optte. „Farinelli"), Ant. Seidl († 1898), Sucher († 08 Berlin), E. v Schuch (GMD. Dresden), Steinbach, GMD. in Köln (Kammerwerke, Lieder), Armbruster-London (* 1846); ferner der Prager H. Porges (D. seines Gesangvereins in München, † 01: Lieder). Götz. Wagner-dirigenten.

Cornelius und Götz bahnten sich mit der Uebernahme der Wagnerschen Reform bezw. des „großen Instrumentalstils" (wie wir jenen der Liszt-Wagnerepoche nennen können) auf das Gebiet der musikalischen Komödie mit Glück einen neuen Weg, den später namentlich Humperdinck, der elegant bewegliche Wiener E. N. v. Reznicek (* 1861: „Donna Diana" 1894, Volksoper „Till Eulenspiegel", Orchesterwerke), H. Wolf und d'Albert (s. d.) erfolgreich betreten konnten. Auch in der symphonischen und in der Liedmusik fanden bald jener Stil bezw. das strengdeklamatorische Prinzip die Neu- und Nutzanwendung (Bruckner, Wolf). Geradezu ungewöhnlichen Beifall errang Engelbert Humperdinck (geb. 1854 zu Siegburg a. Rh., 00 als Professor an die Akademische Meisterschule nach Berlin berufen; Chorballaden „Das Glück von Edenhall", „Wallfahrt nach Kev- Humperdinck.

[1]) B.: S. v. Hausegger, Brl. Marquardt & Co., 07.

laar, Bühnenmusiken zu Shakespeares „Wintermärchen" und „Sturm", 06, „Maurische Rhapsodie" für Orchester) mit dem die Mode des italienischen Verismo (s. Mascagni) brechenden und einige Versuche auf dem Gebiete der Volksoper zeitigenden Märchenspiel „Hänsel und Grethel" [1893], wenn man auch daran aussetzen muß, daß „eine Musik wie für eine Götterdämmerung" der harmlosen Handlung vielfach widerspreche; weniger wirkten die „Heirat wider willen", die Melodramen „Die sieben Geislein" und „Die Königskinder". — Hingegen verführte das überragende, seine Werte voll ausschöpfende Genie Wagners auf dem Felde der musikalischen Tragödie zunächst so manche mehr- minder bedeutende Talente der deutschen Gefolgschaft zu erfolgloser Nachahmung. Ihr ergaben sich u. a. Phil. Rüfer (Lehrer am Scharwenka-K. in Berlin [Opern „Merlin", Ingo"], der echt deutsche Cyr. Kistler, ein Meister des volkstümlichen Melos und feiner Harmonik † 07 [Baldurs Tod, Kunihild, Musikdrama ‚Faust'], in der Gegenwart selbst noch Weingartner, Schillings u. Rich. Strauß, der erst mit ‚Salome' den Bann brechen sollte. Fruchtloser noch blieben Versuche, mit dem Tetralogen Wagner wetteifern oder ihn gar übertrumpfen zu wollen — siehe das dreiteilige allegorische „Weltdrama" ‚Gäa' des feinsinnigen Adalb. v. Goldschmidt (aus Wien, † 06, Orat. „Die 7 Todsünden", Op. ‚Helianthus' u. a.), und die Tetralogie „Homerische Welt" [1898 bis 04] von Aug. Bungert (* 1846 Mühlheim a. d. Ruhr: Symph. Dichtngn. „Auf der Wartburg", „Tasso"; Klavierquartett op. 18, Lieder [„Lieder einer Königin"]).[1])

Kistler.

Trotz Wagner und seines Einflusses gingen selbständiger vor und erzielten bedeutende Erfolge der Sachse Edmund Kretschmer (geb. 1830 Hoforganist und Professor in Dresden); mit seinen Meyerbeer zugeneigten Opern: „Die Folkunger [1874], „Heinrich der Löwe" [1877], und die Oesterreicher Goldmark, Brüll und Kienzl.

Kretschmer.

Goldmark.

Carl Goldmark, * 1830 zu Keszthely in Ungarn, in Wien lebend, verdankt seine Ausbildung weniger einem geregelten Unterrichte als dem eigenen rastlosen Fleiße. Zunächst lenkten die Ouvertüre „Sakuntala" und ein Orchesterscherzo die Aufmersamkeit auf ihn; die Oper: „Die Königin von Saba" (1875) jedoch, mit ihrem prachtvollen, sinnberückenden Kolorit seinerzeit Sensation erregend, begründete seinen Weltruf. Es folgten: „Merlin" (1886), „Das Heimchen am Herd" (1886), „Die Kriegsgefangene" (1899), „Götz" (02), „Ein Wintermärchen" (08). Von seinen sonstigen Werken sind hervorzuheben: 2 Symphonien (No. 1 „Ländliche Hochzeit"), 4 Konzert-Ouvertüren, ein Violinkonzert; ferner Kammer-, Klavier- und Chorwerke (darunter besonders „Frühlingsnetz" für Männerchor).[2])

[1]) B.: Chop, Brl. ‚Harm.'
[2]) B.: Keller, ebda. (objektiv).

Der auf Mozart und Schubert fußende Ignaz Brüll, (* 1846 zu Prossnitz i. Mähr., † 07 zu Wien, Pianist), der Komponist der vielgegebenen Spieloper „Das goldene Kreuz“, schuf gleichfalls feinsinnige Orchester- und Kammermusikwerke. Fest im Spielplan der Bühnen steht, auch eine starke humoristische Ader aufzeigend, Dr. Wilhelm Kienzl (* 1857 zu Waitzenkirchen, MS., lebt in Graz) mit seinem volkstümliche Züge tragenden „Evangelimann“ [1895, 08 die 100. Aufführung in Berlin].[1] Brüll. Kienzl.

Im weiteren Umkreise der Neuromantiker begegnen uns Ed. Lassen aus Kopenhagen (1861 — 95 HKM. in Weimar: populäre Lieder, Musiken zu Goethes „Faust“, Hebbels „Nibelungen“ und Sophokles' „Oedipus auf Kolonos“), der ausgezeichnete Liederkomponist Hans Sommer, * 1837 zu Braunschweig [Opern „Loreley“, „Saint Foix“, u. a.],[2] Heinr. Schulz (-Beuthen, * 1838 lebt in Dresden: „Reformations-Symphonie“ mit Orgel, symph. Dichtungen [„Die Toteninsel“]; Szenen a. Goethes „Faust“], Ouvertüren, kom. Op. „Es ist nicht gut, dass der Mensch allein sei“; Requiem, Psalmen und Chorwerke mit Orchester; Klavier-Kompositionen [„Symphon. Konzert“, „Heroische Sonate“] und Lieder; Georg Henschel (* 1850 Breslau, Konzertsänger: Requiem, „Morgenhymne“, Lieder), Arnold Mendelssohn (* 1855, Prof. und Kirchen-MD. Darmstadt: Op. „D. Bärenhäuter“ [vor Siegfr. Wagner!] Kantaten); der Baseler Alb. Fuchs (* 1858, MD. Dresden; Kammer- und Chorwerke); die Tiroler Jos. Pembaur (* 1848, UMD. Innsbruck: Symph. „In Tirol“, 7 Messen, Stabat mater, Requiem), Sylvio Lazarri (* 1858, lebt in Paris: Musikdr. „Armor“, Kammer-, Orchester- und Vokalwerke) und Ludw. Thuille, † 07 als Professor an der Kgl. Musikschule zu München (Bühnenspiel „Lobetanz“, Männer- und Frauenchöre), ein hervorragender Lehrmeister (vgl. Kap. IV);[3] Bog. Zepler (* 1858: Opern, Lieder); Paul Geisler (* 1856: neben Opern [„Ingeborg“, „Hertha“] die von Liszt warm begrüssten symph. Dichtungen „Der Rattenfänger von Hameln“. „Till Eulenspiegel“); der Komponist stark beliebter Lieder und Chöre Reinhold Becker (* 1842, Prof. in Dresden); Dr. Philipp Wolfrum (* 1855, UMD. Heidelberg, Chorwerke: „Halleluja“, „Weihnachtsmysterium“, usw.), Franz Curti († 1898 in Dresden, Opern: „Hertha“, „Lili Tsee“; Männerchöre). Heinr. Zöllner (* 1854 Leipzig, KM. der neuen vläm. Oper zu Antwerpen: Opern „Faust“, „Die versunkene Glocke“; Chorwerke u. Orat. [„Columbus“, „Luther“, „Bonifazius“], Opern, Lieder), der Wiener Ad. Wallnöfer u. a. Den Reigen der Jungdeutschen der Gegenwart eröffnet Jean Louis Nicodé (* 1853 zu Jerczik Sommer Thuille. Zöllner. Nicodé.

[1]) Liter. Werke: „Im Konzert“ (Kritiken), Berl. 08; N. A. von Brendels Musikgesch.; siehe auch ob. S. 298. [2]) A. der Lieder-[Album] CL.

[3]) Vgl. Die moderne „Harmonielehre“ von Rud. Louis u. L. T., Stuttg. Grüninger. 07.

(Posen), ausgezeichneter Pianist in Dresden: symph. Dichtungen „Maria Stuart", „Die Jagd nach dem Glück"; symph. Variationen, 2 Orchestersuiten, die stimmungsreiche Chorsymphonie mit Orgel „Das Meer", das kolossale symph. Sturm- u. Sonnenlied ‚Gloria', heldenhaftes Ringen und Siegen eines Höchststrebenden schildernd).[1]

Eine formell klassizistische Neigung zeigen: Alb. Becker, Dirigent des Berliner Domchors, † 1899 (Preisgekrönte Symphonie, *B* moll-Messe, Reformationskantate, Oratorium „Selig aus Gnade", Motetten, Psalmen, Orgelstücke und Lieder); Arn. Krug aus Hamburg († 04 symph. Prolog zu Othello", „Romanische Tänze" für Orchester); Sal. Jadassohn (* 1831 Breslau, KP. Leipzig, † 02; dessen kanonische Orchester- und Klavierserenaden, kanonische Gesangsduette u. a. Kompositionen zeichnen sich durch grosse Formgewandtheit aus, seine Lehrbücher über Harmonielehre, Kontrapunkt, Kanon und Fuge, Instrumentation usw. durch Klarheit und anschauliche Darstellung); Heinr. Hofmann aus Berlin († 02. Seine Kompositionen fesseln weniger durch originelle Erfindung als durch ausserordentlichen Wohlklang und schöne Melodiebildung [„Ungar. Suite", „Frithjof-Symphonie", Suite „Im Schlosshof", „Schöne Melusine"]); Gust. Schreck (* 1849 Thomas-Kantor und KP. zu Leipzig: Orat. „Christus", geistl. und weltl. Chorwerke gediegenster Faktur), Aug. Klughardt (* 1847 HKM. in Dessau, † 02: Symphonien [„Leonore", „Waldleben"], Oratorien [„Die Zerstörung Jerusalems"], Wilh. Berger (* 1861 in Boston, HKM. in Meiningen: Symphonien, Kammerwerke, gemischte, Männer- und Frauenchöre, Männerchor mit Orchester [„Meine Göttin"], vielverbreitete Lieder), C. Ad. Lorentz (* 1837, Orat. „Das Licht"); mit grösseren Chorwerken Ernst Seyffardt (*1859 KP. zu Stuttgart: „Thusnelda", „Trauerfeier für eine Entschlafene", „Aus Deutschlands grosser Zeit"), Jul. Spengel (* 1853, MD. Hamburg) u. a.

Jadassohn. Hofmann.

Formgewandt, doch nicht geistesverwandt, versuchte der Frankfurter Ant. Urspruch († 07) in „Das Unmöglichste von Allem" den Ensemble-Stil von Mozarts ‚Figaro' wieder aufzunehmen und in seinen Chorwerken an den letzten Beethoven anzuknüpfen. Zwischendurch aber schwamm einige Zeit an der Oberfläche des Erfolges Victor Nessler († 1890 in Strassburg) mit seinen ganz aus der Art geschlagenen, seicht-sentimentalen Opern „Der Rattenfänger von Hameln" (1879) und „Der Trompeter von Säkkingen" (1884).

Urspruch.

Reformierend endlich auf dem Gebiete des Männerchorgesanges (vgl. Kap. V.) schuf Friedrich Hegar (* 1841 zu Basel, bis 06 in Zürich, D. des Tonhallenorchesters und der Musikschule) neben dem Oratorium „Manasse" eigenartige wirkungsvolle Männerchöre [„Totenvolk", „Schlafwandel", „Rudolf v. „Werdenberg", „D. Herz v. Douglas"] mit Orchester. In der deutschen Schweiz schließen sich an: Attenhofer (der populärste der dortigen [Chor] Komponisten * 1837), Angerer (* 1855, M. Ch. Balladen [Sigurds Braut-

Hegar.

[1]) B.: Schäfer, Berl. „Harm." 08.

fahrt]), Gust. Weber († 1887: symph. Dichtung „Zur Iliade“, „Kammer- und Chorwerke [„Skolion]), Lothar Kempter (* 1844, Nachfolger Webers als Leiter der Tonhalle-Konzerte: Opern, Chorwerke [„Mahomets Gesang“ u. a.]), Karl Munzinger (* 1842, MD. Bern: Kantate „Murtenschlacht“ u. a.), Karl Isenmann († 1889: Männerchöre), Hans Huber (* 1852, Direktor der Musikschule Basel, Ehrendoktor der dortigen Universität: „Tell-“ u. „Böcklin“-Symphonie“, Serenade „Sommernächte“, Carnaval, Ouvertüren, ein Violin- und ein Klavierkonzert, Opern [„Weltfrühling“, „Kudrun“] u. Kammersachen, Sonaten [zu Mörikes „Maler Nolten“, Sonata giocosa]). Deutsche Schweizer.

Während in Deutschland noch der Streit um den großen Reformator der Oper tobte, schritt abseits ein Meister von ernster Größe auf altklassischen Wegen zur Höhe der Moderne empor: der von Schumann überschwänglich (s. unt.) „geweißsagte“ Johannes Brahms — eine Art trotziger Widerpart Richard Wagners, von den Antiwagnerianern (Hanslick obenan) förmlich als Gegenpapst ausgerufen.[1]) B., der bedeutendste Vertreter der Schumannschen Richtung (* 7. Mai 1833 zu Hamburg, zuerst von seinem Vater, der Kontrabassist am Stadttheater war, dann von E. Marxsen-Altona unterrichtet), besiegte die Zweifel der musikalischen Welt an Schumanns Prophezeihung („Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor“) erst 1868 durch sein dem Andenken der Mutter gewidmetes „Deutsches Requiem“. Er schuf außer diesem Wahrzeichen seines musikalischen Geistes eine große Zahl bedeutender Werke: 4 Symphonien, 2 Serenaden, 2 Konzert-Ouverturen, und Variationen für Orchester (s. unt.); geistliche und welt- Brahms, † 1897. Werke.

---

[1]) A.: N. Simrock-Berlin (der Hauptverleger und Förderer B.' [Themat. Werkeverz. 1897]) u. a. — B.: M. Kalbeck (* 1850 Breslau, Dichter u. MS. von Ruf in Wien [„Opernabende“ 1898 u. a.] 2 Bde., Berl. 08; Dr. Reimann, Brl. „Harm.“ (ill.); A. Steiner-Schweizer, Bd. 19, „D. Musik“, Brl. Dr. W. Pauli Nr. 213 d. Samml. „Moderne Geister“ Brl. 07. Rich. v. Perger (* 1854 Wien, das. MS. u. Komp., bis 07 KD.), Lpz. Reclam 08. * — L.: E. Krause, B. i. seinen Werken, Hmbrg. 1892. R. v. den Leyen, B. als Mensch u. Freund, Düsseld. u. Lpz. Gustav Jenner, B. als Mensch, Lehrer u. Künstler, Marburg. W. Thomas, B. Eine musikpsychol. Studie in fünf Variationen, Straßburg. Hugues Imbert, B. sa vie et son oeuvre (Paris Fischbacher). Brahmsbilderbuch, [Viktor v. Müller zu Eichholz, Text von M. Kalbeck] Wien, R. Lechner. Vgl. auch Wochenschr. f. K. u. M. 03, 17 u. 05, 12; B.-Nr. der NMZ. 07, 13. — D.: Meiningen; Wien [Weyr] 08. B.-Gesellsch. i. Brl. u. Wien. B.' Wohn- und Sterbehaus in Wien, Karlsg. 4 fiel der Wiener Demolierungswut zum Opfer.

liche Kantaten und Chorgesänge [Rhapsodie mit Altsolo, „Schicksalslied", „Triumphlied", „Nänie" u. a.]; ebenfalls mit Orchester: 2 Konzerte für Klavier, 1 für Violine, 1 Doppelkonzert für Violine und Violoncell (ein Ausläufer der Konzertante, S. 218). An Kammermusik: 2 Sextette, 3 Quintette (eines mit Klarinette), 3 Quartette für Streichinstrumente; mit Klavier: 1 Quintett, 3 Quartette, 4 Trios (eines mit Horn, eines mit Klarinette), 2 Cello-, 3 Violin-, 2 Klarinetten-Sonaten. Die Klaviermusik bereicherte B. durch Sonaten, Variationen, Balladen, Capricen, Intermezzos, Fantasien, Rhapsodien, Studien usw., vierhändige Variationen, Walzer und die berühmten Ungarischen Tänze.



Ungar. Tänze.

In seinen größeren Werken erscheint B. der Einzige, dem es bis jetzt nach Beethoven gelang, die überkommenen Formen der Symphonie und Kammermusik, ohne sie zu durchbrechen, und ohne „Programm", noch eindrucksvoller, sagen wir moderner, nach den Seiten der Harmonik und Rhythmik hin auszugestalten und so Bedeutungsvolles, über das Gewöhnliche Hinausragendes zu schaffen; freilich, bei aller Größe, aller Meisterschaft, die jenen Werken innewohnt, die eigentlichen, erwarteten Offenbarungen einer neuen Welt sind sie, soweit der Hörer nicht zu den „Brahminen" (wie man des Meisters Anhänger scherzhaft nannte) zählt, so gut wie schuldig geblieben. Dazu kommt, daß die weitaus größte Zahl der Brahms'schen Werke mit ihrem hier förmlich

Symphonien. Kammermusik.

auf die Potenz erhobenen specifisch Schumann'schen Zuge der Grübelei und Reflexion, die oft an Stelle eines hohen, kühnen Gedankenfluges auftritt, nicht leicht den Genuß an all der rein musikalischen Schönheit und Herrlichkeit aufkommen lassen, die ihnen innewohnt. Zu genußreichster, bewunderungswürdiger Meisterschaft erhebt sich B.' Schöpferkraft Beethoven-ähnlich in den Variationen über Themen von Paganini, Schumann, Händel und Haydn. Gewissermaßen eine Befreiung aus sich selbst aber findet B. als Liederkomponist, also dort, wo nach einem Franz'schen Ausspruche das Wort im Ton zur vollsten Blüte aufbrechen soll. Bezeichnenderweise wird B. hier ein völlig Anderer, wir erkennen in seinen zu den ersten der Gattung zählenden, oft so farbensatten Liedern (s. die prachtvolle „Sapphische Ode") die Physiognomie des gern grau in grau malenden, mehr Zeichnung als Kolorit gebenden Symphonikers kaum in einem Zuge wieder. Der Instrumentalist B. gemahnt an jene Meister der bildenden Kunst, die die sinnlich reizende Farbenwirkung verschmähten — ob mit Absicht oder aus Mangel an Farben(klang)sinn, bleibe dahingestellt.

Variationen.

Lieder.

B.' Leben spielte sich in ziemlich engen Grenzen ab. Seine persönliche Freiheit ungern opfernd, übernahm er nur vorübergehend ein festes Amt. Zu Anfang seiner Lautbahn einige Jahre Chordirigent und Musiklehrer beim Fürsten von Lippe-Detmold, leitete er in den 60er und 70er Jahren zuerst die Singakademie, dann die Konzerte der „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien. Hier privatisierte B., dem es an äußeren Ehren und Auszeichnungen nicht fehlte (u. a. Doktorat der Universitäten Cambridge und Breslau) von 1878 an bis zu seinem am 3. April 1897 erfolgten Tode. Er, auf den neben Bach, Beethoven und Schumann die Chormusik des 15./16. Jahrh. großen Einfluß genommen, (vgl. S. 254f.), war eigentlich der letzte Klassiker des 19. Jahrhunderts und — neben dem gewaltig überragenden, genialen Bruckner — der bedeutendste absolute Musiker nach Beethoven. Vieler Schaffen zog und zieht er noch heute in seinen Bannkreis, der mit jenem der Neudeutschen kaum sich berührt. Von älteren Musikern sehen wir Rheinberger, Draeseke, Herzogenberg, dann u. a. Rich. Metzdorff (* 1844 zu Danzig, lebt in Hannover: Symphonien, Klavierstücke, Lieder) und den Kammerkomponisten F. Thieriot Brahmsens Einwirkung vielfach unterlegen (s. S. 255); sein Verhältnis zu Wagner aber findet in der Gegenwart ein Gegenbild in jenem von Reger zu Rich. Strauß.

Leben.

Bedeutung.

Groß und originell zugleich wuchs gegenüber Brahms auf dem Boden der Wiener Tonmeisterschule Anton Bruckner, ein Neuromantiker von echtem Schrot und Korn, empor. * 4. Sept. 1824 zu Ansfelden (Oberöstereich), und vom Vater, einem Dorfschul-

Bruckner, † 1896.

lehrer, zuerst in der Musik unterrichtet, kam er mit zwölf Jahren verwaist, in das Stift St. Florian. Unter außerordentlich dürftigen Verhältnissen, später als Lehrer und provisorischer Stiftsorganist in St. Florian, bildete B. sich in der Hauptsache autodidaktisch zu einem so ausgezeichneten Kontrapunktisten und Organisten aus, daß er 1855 bei der Konkurrenz um die Domorganistenstelle in Linz glänzend



Leben und Schaffen.

siegte. Wiederholt reiste Bruckner nach Wien, um Sechters Unterricht im Kontrapunkt zu genießen. Von 1861—63 Kompositionsschüler des tüchtigen MD. O. Kitzler in Linz, ward er 1867 Sechters Nachfolger als Hoforganist in Wien, zugleich Professor für Orgelspiel, Kontrapunkt und Komposition am Konservatorium, 1875 Lektor für Musik an der Wiener Universität, die ihn 1891 zum Dr. phil. hon. c. ernannte. Große Erfolge erzielte B. als Orgelspieler auf Kunstreisen im Auslande, so 1869 in Nancy und Paris, 1871 in London. Die erste

Vorstellung von „Tristan und Isolde“ (München 1865) machte ihn zum begeisterten Verehrer Wagners. Dessen Orchesterstil gewann immer größeren Einfluß auf B.s Schaffen, das Wagner im Sommer 1873 bei Durchsicht der ihm gewidmeten 3. Symphonie (*D* moll) mit warmen Lobsprüchen bedachte. Unter dem Eindruck des nahen Todes Wagners entstand das erhabene Trauer-Adagio der *E* dur-Symphonie; ihr großer Erfolg in Leipzig (1884) und München (1885) brachte B.s — Dank der Machinationen der Antiwagnerclique im Inlande nur wenig, im Auslande fast gar nicht bekannten Namen — in Aller Mund.

Riesen-symphonien. B. hat als Symphoniker die festgehaltene viersätzige Form ausserordentlich erweitert (seine Symphonien sind die längsten, die — vor Nicodé und Mahler, einem Erben B.s, wenn man will — existieren) und Elemente darin aufgenommen, die teils dem höheren Kirchenstile angehören (Choräle, lange Orgelpunkte), teils dem großen Instrumentalstil (s. S. 305). Seinem Naturell nach neigt B. von Haus aus fast mehr zu Schubert als zu Wagner; mit jenem teilt er besonders auch die Neigung zu volkstümlicher Gestaltung — siehe die reizenden Ländler-Trios einiger seiner Symphonie-Scherzos, z. B. in No. 1 (hier mehr verhüllt), deutlicher in No. 2, 3, am liebenswürdigsten in No. 4. Von B.s 9 Symphonien, sind die 3. (*D* moll), 4. (*Es* dur) und 7. (*E* dur) am meisten verbreitet. Die großartigste Schlußsteigerung bietet das Finale der 5. Symphonie (*B* dur). Von des Meisters 9. Symphonie (*D* moll) liegen nur die 3 ersten Sätze u. z. in der Reihenfolge Allegro, Scherzo, Adagio vollständig vor und B. wünschte an Stelle des fehlenden Finale, an dessen Komposition ihn die schweren physischen Leiden seiner letzten Lebensjahre verhinderten, sein bedeutsames Tedeum — gleichsam als eine Art Chorfinale — aufgeführt, obzwar dieser Abschluß nicht unbedingt notwendig erscheint. Das im Manuskript das Werk abschließende, transzendental verklärte Adagio (*E* dur), ein wahrer „Abschied vom Leben“, wie B. das Stück selbst nannte, entließ ja schon wiederholt bei Aufführungen des Werkes die Hörer in tiefster Ergriffenheit, die gar kein Bedürfnis nach einem noch folgenden „obligaten Finale“ aufkommen ließ. Die Uraufführung dieser nachgelassenen „Neunten“: (Wien, 11. Febr. 1903 unter Ferd. Löwe) wirkte geradezu sensationell. **9. Symphonie.**

Kirchenmusik. Der tiefreligiöse B. schuf noch drei Messen (deren gewaltige Dritte neben dem 150. Psalm und mehreren kürzeren Kirchenmusik-Stücke wahrhaft monumental und — unbekannt!); an weltlichen Chorwerken: die Männerchöre „Germanenzug“ (preisgekrönt) und „Helgoland“ nebst verschiedenen kleineren Chören; endlich das Streichquintett in *F* dur mit dem berühmten, so überaus weihevollen Adagio (Ges dur). Ungedruckt ist u. a. ein Requiem. — Bruckner starb am 11. Okt.

1896 zu Wien, wo ihm der Kaiser das kleine Gartenhaus im Belvedere eingeräumt hatte. Man bestattete ihn in einem besonderen Ehrengrab unter der großen Orgel des Chorherrnstiftes St. Florian bei Linz, neben den Stiftsäbten.

Um die gerechte Würdigung und endliche Anerkennung B.s[1]) die dieser erst als Greis erleben durfte, machte sich der geistvolle Dr. Theodor Helm, einer der vornehmsten Musikkritiker Wiens (* das. 1843; vgl. a. a. O.) überaus verdient, indem er nicht müde wurde, auf die Bedeutung und erhabene Schönheit der Werke des

Adagio. größten Meisters des ‚Adagio' nach Beethoven hinzuweisen.

Was den B. wie einst Beethoven vorgeworfenen Mangel an einheitlicher, übersichtlicher Architektonik betrifft: Auge und Ohr müssen sich eben erst an neue Dimensionen gewöhnen. Im übrigen dürfte wohl der Bau solcher ‚Riesensymphonien' durch B., Nicodé und Mahler wie jener der mehrstündigen Musikdramen durch Wagner abgeschlossen sein — unsere vorwärtshastende Zeit fordert gebieterisch den Stempel der Kürze auch im Kunstleben.

Koloßartig ragt B.s Gestalt aus dem Lager der Wiener Neuromantiker empor, wo wir außer Goldmark und Brüll noch erblicken: KP. Rob. Fuchs (* 1847 zu Frauental, Steiermark), berühmt durch seine Serenaden für Streichorchester; Rich. Heuberger (s. u.) und Ed. Schütt (* 1856 Petersburg, D. des akad. Wagner-Vereins [Klavier-Konzert, Variationen für 2 Klaviere, Lieder]).

Das deutsche Lied.

Unmittelbar neben Bruckner rang sich in der Wagnernachfolge noch ein wenngleich bescheidenerer Genius zu hoher Bedeutung durch: dem blütenreichen Nachfrühling des vom deutschen Musikdrama (ähnlich wie einst in Alberts Tagen durch die italienische Oper, s. S. 250) befruchteten Liedes —

Hugo Wolf, † 1903.

Liszt, Ritter, Cornelius, Sommer — ließ Hugo Wolf in Wien (geb. 1860 zu Windischgrätz, Steiermark, kurze Zeit Kompositionsschüler des Wiener Konservatoriums [Rob. Fuchs], dann ausschließlich Autodidakt) reichen Erntesegen folgen. Er hat durch seine kühnen, eigenartigen Lieder, in denen er vielfach an den letzten Schubert anknüpft und das Lied sozusagen zur lyrischen Szene zurück bildet, Aufsehen erregt und viele begeisterte Verehrer gewonnen. („Goethe-Lieder" [51], „Mörike-Lieder" [53], „Spanisches Liederbuch". „Italienisches Liederbuch". Außerdem die komische Oper „Der Corregidor",

---

[1]) A.: Bei Schlesinger; der Symph. f. Kl. 2hdg. [Stradal] und 4hdg. [J. Schalk u. F. Löwe] UE. — B.: Franz Brunner, 1895. R. Louis, München, G. Müller. S. namentlich die Würdigung in Dr. Grunskys „Musikgesch. d. 19. Jahrh." No. 164/5 Samml. Göschen. — L: B.-Nr. D. M. 07. — D.: Wien (Tilgner) 1899.

Musik zu Ibsens „Fest auf Solhaug", eine symphonische Dichtung „Penthesilea", ein Streichquartett und Chorwerke mit und ohne Orchester. Eine zweite Oper „Manuel Venegas" blieb unvollendet.) Betrübend nur, daß sich ein so eminentes Talent — man höre bloß die tief ergreifenden Michel Angelo Gesänge! — erst Dank einer fast unerhörten Reklame eigene H.W.-Vereine (in Wien, Berlin, Stuttgart; einzelne Kritiker erzwangen zuerst förmlich die Aufführung der Lieder!) durchzusetzen vermochte — leider zu spät für den unglücklichen Tondichter selbst, dessen junges Leben 1903 im Irrenhause endete.[1])

Aehnlich wie Wolf seine Lieder als ein moderner Schubert, schuf Martin Plüddemann (aus Kolberg, † 1897) seine Balladen als ein moderner Loewe.[2]) Ein Ehrenplatz gebührt hier auch dem deutschböhmischen Liederkomponisten Ant. Rückauf (aus Prag, 1855—03, lebte zu Wien [Minnelieder Walt. v. d. Vogelweide, Zigeunerlieder]). Plüddemann. Rückauf.

Zwischendurch hatte aber auch die moderne Tanzmusik von Wien aus Triumphe gefeiert Dort erklangen die köstlichen Weisen des „Walzerkönigs" Joh. Strauß jun. (1825 bis 99, vgl. S. 281; „An der schönen blauen Donau" wurde fast zur Oesterreicher Volksmelodie), und ihnen lauschten — wie einst jenen des Vaters Schubert und Schumann — aufrichtig Beifall spendend Wagner und Brahms. Auf seinen welterobernden Walzern aber, die alles ähnliche überragen „was Anmut, Feinheit und wirklich musikalischen Gehalt betrifft" (Wagner), baut Joh. Strauß, von Offenbach (s. u.) dazu angeregt, das lustige, luftige Gebäude der Wiener Operette auf (vgl. S. 230), mit einigen Werken, wie der nahezu klassisch gewordenen „Fledermaus" 1874, dem „Zigeunerbaron" 1885, „Ritter Pasmann" 1892 das Gebiet des feinen musikalischen Lustspiels bzw. der komischen Oper streifend.[3]) Neben und nach ihm schufen mit Humor die teils gebürtigen, teils akklimatisierten Wiener: Rich. Genée († 1895, zugleich Textdichter, „Seekadet", „Nanon"), Franz von Suppé 1895, „Schöne Galathea", „Fatinitza", „Boccaccio" doch auch ernste Werke und populäre Ouverturen)[4]), Max von Weinzierl († 1898, „Fioretta" u. a.), Karl Millöcker († 1899 „Bettelstudent", „Gasparone", „Vizeadmiral", Volksoper „D. 7 Schwaben"), Karl Zeller („Vogelhändler", „Obersteiger") u. a., bis der feinsinnige, im Grunde tiefernste Rich. Heuberger (* 1850 Graz, sympho- Wiener Tanzmusik und Operette. Joh. Strauß d. J. Suppé. Millöcker. Heuberger.

[1]) B.: E. Decsey (MS. in Graz), 4 Bde., Brl. 03/4 ill.). Dr. E. Schmitz, Lpz. Recl.* L.: Haberlandt M. (Lauterbach u. Kuhn, Lpz.), Hellmer E.: „H. W.s Brfe. an E. Kauffmann (S. Fischer, Brl., Müller P.: „Erinnerungen a. H. W., „D. M.", II., 13, S. 29. — Batka: „Hugo Wolfs Penthesilea" (Lpz. Lauterb. & Kuhn). „Brfe. an H. Faißt." [Haberlandt] Stuttg. Dtsche. Verlagsanst. Müller P.: „H. W." (Gose & Tetzlaff — Wchschr. f. KM., 03, 21, 04, 32, 33 (kritisch). [2]) Vgl. Batka, M.P. u. s. Balladen. Prag, 1896. [3]) B.: Frhr. Procházka, Brl. „Harm". 1899 (mit Werkeverz.) [4]) Vgl. Otto Keller, Suppé Fr. v., d. Schöpfer der dtschn. Operette.

nische und Opernwerke [„Abenteuer einer Neujahrsnacht", „Manuel Vegas", „Mirjam"]) mit dem durchschlagenden „Opernball" (1898) einen höheren, neuromantischen Ton in die Operette bringt.

Ausland. Während Wagners zwingende Größe in Deutschland — Oesterreich inbegriffen — selbst Meistern vom Range der Brahms und Bruckner bei Ausbreitung ihrer Werke (trotz eines weitverzweigten Kliquenwesens) hindernd in den Weg trat und eigentlich nur die leichtbeschwingten Weisen eines Joh. Strauß so recht die ganze Musikwelt sich eroberten, gelang dieses umso siegreicher einer Reihe wahrhaft begnadeter Talente vom Auslande her. Vokal- wie Instrumentalmusik erhielten von dort reichliche Zuflüsse, die in dem Maße bedeutsamer werden, als zwischendurch die geweckte nationale Tonkunst die Schätze überlieferter Volkslieder und -tänze auszunützen beginnt. Romantik und Neuromantik, jüngste Vergangenheit und unmittelbare Gegenwart spielen nunmehr in einander und die musikgeschichtliche Betrachtung hält sich von da ab der Uebersichtlichkeit wegen nicht mit Unrecht an die einzelnen völkischen Gruppen. Als Träger eines Namens von Weltruf ragen hervor die Franzosen Gounod, Bizet, Saint-Saëns, der Italiener Verdi, die Russen Rubinstein und Tschaikowsky, der Tscheche Dvorák, der Norwege Grieg.

National-Musik.

Gounod. Unter den Franzosen wurde vor allem Charles François Gounod ([spr. gúno] 1818—93) berühmt. Seine an Schönheiten überreiche ‚lyrische' Oper „Faust und Margarethe" (1859 frei nach Goethe) weist, trotz aller Pikanterien, mehr deutsches Empfinden auf (Gounod hat sich nicht umsonst auch an Schumann gebildet!), als ihre nur die „Süßlichkeiten" schmeckenden Geringschätzer sehen; sie schlug auch tatsächlich noch alle andern, auch die deutschesten ‚Faust'-Komponisten aus dem Felde. Ihr am nächsten kommt, zumal im herrlichen ‚Vorspiel' die etwas Wagnerisch angehauchte Oper „Romeo und Julie" (1867); G.s bekannte Oratorien „The redemption" und „Mors et vita" zeigen des edlen Meisters ernste Größe und Empfindung.[2]) Zu Tode gespielt wurde die „Méditation" (Ave Maria) über Bachs erstes Präludium aus dem „Wohltemp. Klavier".[1])

Thomas. Es reussierten auch auswärts Ambroise Thomas († 1896, KD. zu Paris: „Mignon" [bereits über 1000 mal gegeben] „Hamlet") und Aimé Maillard († 1871: „Les dragons de Villars", in Deutschland als „Das Glöckchen des Eremiten" bekannt und beliebt).

[1]) Vgl. S. 229[3]) u. 232. B.: P. Voss, 1895; Imbert ([spr. ängbähr] MS. zu Paris, * 1842, Förderer deutscher Musik) 1897; Hillemacher, Paris, Laurens.

Gleich diesen beiden vorwiegend lyrisch-graziös angelegt, erhebt sich gelegentlich zu kühnerem Fluge Louis Lacombe (ausgezeichneter Pianist in Paris, † 1884): Dramatische Symphonien mit Chören „Manfred“ und „Arva“; Oper „Winkelried“, „Sappho“, Melodram mit Chören, Preis-Kantate zur Weltausstellung 1878, Schrift: „Philosophie et musique“.) Neben ihm zählen Ed. Lalo (Kap. VII) und Ernest Reyer (* 1823) mit seinen großen Opern Sigurd und Salammbo (1900) zu den angesehensten Romantikern der Bühne.

Nächst Gounod eroberte sich die „Bretter, die die Welt bedeuten“ Georges Bizet [spr. bisä] (1838—75) mit seiner Bizet. Leben und Leidenschaft sprühenden, heute beispiellos siegreichen „Carmen“, der Mutter des jungitalienischen „Verismo“, den Konzertsaal mit „L' Arlésienne“ (keine Oper, sondern eine Musik zu A. Daudets gleichnamigem Drama, die B. zu einer sehr beliebten Orchestersuite zusammenstellte) und einem reizenden Orchester-Scherzo. Bizet, „ein moderner, poetischer Mensch mit klassischen Idealen“ [1]), verrät den Einfluß des neudeutschen Musikdramas, ebenso der geistvolle Al. Eman. Chabrier († 1894: „Le roi malgré lui“, große Opern „Gwendoline“ und „Briseïs“, auch interessante Klaviermusik!), Jules Massenet (* 1842, KP. Paris: „König Massenet von Lahore“, „Manon“, „Werther“, Orchester-Suiten etc.) und dessen Schüler Alfr. Bruneau ([spr. brünoh] Opern auf Texte von Zola: Le rêve u. a.), während der auch als Essayist geistvolle Camille Saint-Saëns, ([spr. säng-sahngs] * 1835 in Paris, ein Saint-Saëns. ausgezeichneter Pianist und Organist), der berühmteste der neueren französischen Komponisten, mit seinen viel aufgeführten Kammer-, Chor- und Orchesterwerken [symphonische Dichtungen „Phaëton“, „Le rouet d'Omphale“, „La jeunesse d'Hercule“, „Danse macabre“ und eine als Monument der französischen Symphoniedichtung gepriesene, Liszt zugeeignete C-moll Symphonie für Klavier, Orgel und Orchester, 3 Violin-, 5 Klavierkonzerte (besonders g, c. f·), Oratorien, weltliche Kantaten], sowie den auch in Deutschland geschätzten Opern „Samson et Dalila“, „Henri VIII.“, noch klassizistischen Charakter trägt [2]) — eine Art französischer Brahms, allerdings mit farbenreicherer Palette. S.-S., der in Wort und Ton auf die befruchtenden Elemente der orientalischen Musik und ihrer mannigfachen Tonarten hinweist, sagte gelegentlich von Bizet und sich selbst: „Er suchte vor allem nach Leben und Leidenschaft, ich nach chimärischer Reinheit des

[1]) B.: Voß, Reclam Lpz.* A. Weißmann, Bd. 20 „D. Musik“, Brl. — A. „Carmen“ Klav. Ausz. [Max Schulze], mit erzählender Darstellung der Handlung, CL. [2]) Themat. Werkeverz. Paris, 1897. B.: O. Neitzel, Brl. „Harm.“ 1898 (ill.). Schriften: Harmonie und Melodie [dtsch. v. Kleefeld 03], Portraits et souveniers, 03.

Stils und Vollkommenheit der Form." Anschließend an diese französischen Neuromantiker sei der Elsässer Henry Litolff († 1891 zu Paris, Schüler von Moscheles) genannt, der sich in dreifacher Richtung berühmt machte, als Pianist, Komponist (Konzert-Symphonie für Klavier und Orchester; große Oper „Die Templer" [1886] Konzert-Ouvertüren „Robespierre", „Die Girondisten"; Orat. „Ruth"; Klaviertrios; Salonstücke für Klavier [Spinnlied] und Lieder), nicht zuletzt als Gründer der weltbekannten Braunschweiger Verlagsfirma seines Namens (vgl. Kap. V)

Litolff.

Epochemachend als Begründer der jung französischen, vornehmlich den reinen Instrumentalstils pflegenden Schule wurde César Frank (* 1822 zu Lüttich, KP. zu Paris, † 1890. Unter den erst nach seinem Tode mehr und mehr bekannt werdenden Werken: die Symphonie in D u. symph. Dichtungen „Les Eolides", „Der wilde Jäger", „Les Djinns" [Klavier und Orchester], „Psyche" [Chor und Orchester]; Oratorien „Ruth", „Redemption", „Die Seligpreisungen", ein poesiereiches Werk, eigenartig fesselnd mit seiner Harmonik.[1])

César Franck.



Camille Saint-Saëns.

Ihm folgt in ausgesprochen neudeutscher bzw. Liszt-Wagnerschen Richtung außer dem Okkultisten Joncières († 03: „Symph. romantique", Chorsymph. „La mer"), Widor (Kap. VI), Benjamin Godard († 1895: „Gothische Symphonie"" „Orientalische Symphonie", „Symphonie légendaire [mit Chören], „Tasso") u. a. vor allem Vincent d'Indy ([spr. dängdi] * 1851 zu Paris, Schüler und Nachfolger Franks als Vorsitzender der Societé nationale de musique [vgl. auch S. 43[1]]: Symph. „Wallenstein", Variationen „Istar",

d'Indy.

[1]) B.: V. d'Indy, Paris, Alcan.

dramatische Legende „Le chant de la cloche", Op. „Fervaal"; Kammermusiken, Klavierstücke und Gesänge), der zur extrem neuromantischen Schule des gegenwärtigen Frankreich führt.[1])

Neben der ernsten brach sich auch die leichtgeschürzte Muse von Frankreich bezw. von Paris aus während der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts Bahn. Dort schuf zuerst Hervé († 1892 „Der kleine Faust", Mam'zelle Nitouche 1883), jene graziöskokette dramatische Miniaturmusik (nach Pougin „musiquettes") zu kleinen Singspielen scherz oder possenhaften, auch sarkastischen Inhalts, die der geniale Jacques Offenbach (* Köln 1819, † 1880 Paris) zur pathetischen Karikaturoper, d. i. der modernen Operette ausgestaltete. Unter seinen 102 Bühnenwerken — vielfach wohl frivol, doch als Schilderungen des Pariser Lebens während des zweiten Kaiserreichs kulturhistorisch von Bedeutung und reich an rein musikalischen Werten, — sind die bekanntesten: „Die Verlobung bei der Laterne", „Orpheus in der Unterwelt", „Blaubart", „Pariser Leben", „Fortunios Lied", „Die schöne Helena" und die posthume komische Oper „Hoffmanns Erzählungen", ein weltberühmtes, edel gehaltenes, eigenartig reizvolles Werk, in dem O. förmlich Verzeihung für seine Sünden erbittet. Französ. Operette Hervé. Offenbach.

Seine Nachfolger in edlerem Sinne sind Lèo Delibes (1836—91, „Lakmé", „Le roi l'a dit", Ballette „Coppélia", „Sylvia"), ein trefflicher Musiker, über viel Grazie und Pikanterie in der reichmelodischen Erfindung und Orchesterbehandlung gebietend; Alex. Charles Lecocq ([spr. lökök] * 1832, „Mamsell Angot", „Girofle-Girofla" usw.), Viktor Massé († 1884, Oper „Paul et Virginie" und der beliebte Einakter „Jannettens Hochzeit"), Edm. Audran (spr. ódrang † 01, „Mascotte", „D. Puppe), Planquette ([spr. Plangkett] † 03, „D. Glocken v. Corneville" u. a.), André Messager ([spr. asché] * 1853, „D. Schreiberkönig" [La basoche], Oper „Fortunio" 07) und — Joh. Strauß (s. o.), der auf Kontertänzen (Quadrille) aufgebauten Pariser Operette die Wiener mit ihren Favoritwalzern entgegensetzend. Delibes. Lecocq. Messager.

In Belgien, wo aus dem romantischen Tondichterkreise der berühmte Musikhistoriker Fr. Aug. Gevaërt (* 1828 zu zu Huysse bei Oudenaarde, HKM. und KD. Brüssel) noch in die Gegenwart herein ragt, [Messe, Motetten und Kantaten für Männerchor mit und ohne Orchester usw., Opern],[2]) kam das national-vlämische Element weniger mit dem edel-vornehmen, eigentlich deutsch empfindenden Peter Benoit (1834—01, KD. zu Brüssel: Kirchen- Gevaert. Benoit.

[1]) Vgl. hier Alfr. Bruneau, Gesch. d. französ. Mus., Bd. 4 „D. Musik", Brl. — Rolland, Paris als Musikstadt, Bd. 11 cit.

[2]) Schriften: Lehrbücher des Gregorian. Gesanges, der Instrumentation; D. Ursprung d. röm. Kirchengesanges; s. S. 21, 46, 120.

werke, vlämische Oratorien [„Lucifer", „Drama Christi"], die großartige „Rubens-Kantate" und Opern), als durch Benoits Schüler und Nachfolger Jean Blocks („Herbergprinzeß") und Edgar Tinel (geb. 1854 zu Sinay Flandern KD. zu Brüssel: Oratorium „Franciscus", Kirchen- und Chorwerke mit Orchester, Musikdrama „Godoleva") zum Durchbruch.

Tinel.

In Holland begegnen uns Ed. de Hartog (* 1828: Orchesterwerke, Streichquartette [Suite op. 46], Opern, Psalmen), Orgelvirtuose Sam. de Lange Orat. „Moses", Orgelsonaten u. a.), der Chor- und Opernkomponist Will. de Haan, Pianist und Kammerkomponist Jul. Röntgen u. a.

In Italien erzielten nach Rossini die Opernkomponisten Giovanni Paccini [pattsch-] († 1867) und Lauro Rossi (KD. zu Mailand und Neapel † 1885: „Die Falschmünzer" und „La contessa di Mona"; Elegien auf den Tod Bellinis und Mercadantes, Chöre zu Plautus' „Gefangenen", Fugen für Quartett, u. a.) große Erfolge. Der gelehrteste Kontrapunktiker war Platania (KD. zu Neapel, † 07). Weltruhm aber schuf sich Giuseppe Verdi, der bedeutendste italienische Opernkomponist nach Rossini, und nach Wagners Tode im Ausklange des 19. Jahrhunderts der größte lebende Tondichter überhaupt, * 1813 in Roncole bei Parma, † 01 zu Mailand. Seine Hauptopern sind: „Ernani", „Don Carlos", „Macbeth", „Rigoletto", „D. Maskenball", „Il Trovatore", „La Traviata", „Aïda" [zur Eröffnung der neuen italienischen Oper in Kairo 1871], „Othello", „Falstaff" [1893, die einzige namhafte komische Oper Verdis]; der geborene Opernkomponist verleugnet sein Naturell auch nicht in dem Requiem [1873, für A. Manzoni], dem geistvollen Streichquartett (e) und den „4 geistl. Stücken".

Verdi, † 1901.

Um Verdis (den Italienern zuerst schwer verständliche!) Werke schimmert bereits die Gloriole der Klassizität. Wie ein Zauber wirkt schon der Name des edlen Meisters. Was bedeuten die Trivialitäten des „Troubadour" oder der „Traviata" gegenüber all der inneren, wahren dramatischen Größe und Kraft jener meist vornehmen Musik, deren Strom sich schlackendurchsetzt, doch elementar, heißer Lava gleich, ergießt; einer bis in die mißverstandenen Koloraturen hinein eminent dramatischen Musik, die auch in den ersten populären Opern dieses Meisters — man muß sie nur von Italienern dargestellt hören! — stets mit geheimnisvoller Kraft die Stimmung der Szene zu erfassen, den Hörer unwiderstehlich zu packen weiß.

Mit seiner ‚Aïda' verneigte sich der greise Meister vor Wagner, ohne jedoch seine individuelle Haltung preiszugeben,

und schuf mit „Othello" und „Falstaff" die bedeutendsten Opernwerke nach dem Bayreuther.[1]) Ihre Texte schrieb Arrigo Boito (* 1842 zu Padua), auch in Deutschland bekannt durch seine Oper „Mefistofele".

In unsere unmittelbare Gegenwart herüber führen der Klaviervirtuose und Liszt-Schüler Giovanni Sgambati (* 1843 zu Rom), wohl der bedeutendste lebende Instrumentalkomponist der Italiener, denen er erfolgreich die neue deutsche Musik erschloß (2 Symphonien, Kammerwerke; ein Klavierkonzert, sowie interessante, schwere Klavierstücke); der brahmsbeeinflußte G. Martucci (* 1856, KD. Bologna) und, als eine Art Bindeglied zwischen der Verdischen und der Jungitalienischen Oper, Antonio Smareglia (* 1854 zu Pola) mit seinen durch musikdramatische Größe immer mehr imponierenden Opern „D. Vasall v. Szigeth", „Cornelius Schutt", „Istrianische Hochzeit", „La Falena", „Oceana"; auch eine symph. Dichtung „Leonore" und Lieder. Des weiteren zählen die Opernkomponisten Ponchielli († 1886, „Gioconda") und Baron Alberto Franchetti (* 1860 zu Turin: „Asraele", „Christoforo Colombo") hier mit. Sgambati.



Verdi.

Unter den Russen sehen wir im Gefolge der deutschen Romantiker nur Anton Rubinstein, * 28. Nov. 1830 zu Wechwotinetz, einen der eminentesten Klaviervirtuosen und namhaftesten Komponisten der Neuzeit (1862—67 und 1887—90 Russen: Rubinstein, † 1894.

[1]) B.: Dr. C. Perinello, Brl. „Harm." 00. Dr. Volbach, Lpz. Seemann. Monaldi (deutsch von Holthof) 1898. — L.: Pizzi, Ricordi Verdiani 01; vgl. die Verdi-Nr. NMZ. 5, 01. — D.: das von V. zum Andenken an seine Gattin, die hochangesehene Sängerin Giusippina Strepponi († 1897) gestiftete Altersheim für (100) Musiker zu Mailand.

KD. in Petersburg, † als kaiserlich russischer Staatsrat und Ritter des preußischen Ordens pour le mérite 20. Nov. 1894 zu Peterhof bei Petersburg). Seine Produktivität war außerordentlich. Er schrieb: 6 Symphonien [„Ocean“], Charakterbilder [„Faust“, „Iwan IV“, „Don Quichote“], eine Suite, Konzert-Ouvertüren, Klavier-, Violin- und Violoncellkonzerte mit Orchester; eine Reihe russischer und deutscher Opern [„D. Kinder der Haide“, „Feramors“ (daraus Ballettmusik), „D. Dämon“, „D. Makkabäer“, „Nero“, „Sulamith“]; ferner Oratorien (geistliche Opern): „Der Turm zu Babel“, „Das verlorne Paradies“, „Moses“, „Christus“); zahlreiche Kammermusikwerke (10 Streichquartette, ein -Quintett; Klavier-Quintette, -Quartett, 5 Trios, 6 Duos); für Klavier allein: Sonaten, Variationen, Präludien, Fugen, Etüden, Serenaden, Barkarolen, Tänze usw.; außerdem viele Lieder (darunter einzelne, wie „Es blinkt der Tau“, „Der Asra“, „Gelb rollt mir zu Füßen“ „Frühlingslieder“, „Morgens“, mit Recht vielfach entzückten), Duette und Chöre. R.s Kompositionen sind leider, trotz ihrer großen, packenden Züge und des mitunter Beethovenschen Stils, sehr ungleich an Wert. Bei seinem ruhelosen Produzieren und dem Mangel an strenger Selbstkritik konnte er Schönes und Unschönes in einem Atemzuge schreiben, von den genialsten Eingebungen in die ödesten Plattheiten geraten.



Anton Rubinstein.

Auch als scharfzüngiger Schriftsteller zog R. die Aufmerksamkeit auf sich: „Die Kunst und ihre Meister“ (1892), „Erinnerungen aus 50 Jahren“ (2. A. 1895) und „Gedankenkorb“ (1897, nachgelassen) enthalten eine Fülle origineller wie lehrreicher Gedanken.[1])

[1]) S. auch „Meister des Klaviers“, Vorträge über Klavierkompositionen v. A. R. Brl. „Harm.“ — B.: Zabel 1892; Soubies 1895. L.: Sandra Droucker, Erinnerungen an A. R. Lpz. Senff, 04; A. Kippius, Was R. in den Stunden sagte. Drsd. Tittmann. — D. R.-Museum am Konservatorium Petersburg.

Hervorragend als Klavierpädagoge war Antons Bruder Nicolaus Rubinstein, der Begründer der Russischen Musikgesellschaft (1859) und KD. (1866) zu Moskau, † 1881 zu Paris.

Glinka. Die ersten nationalen Töne schlug der „russische Berlioz" Mich. Glinka, HKM. in Petersburg († 1857 Berlin), der Schöpfer der national-russischen Oper, an. Seine beiden Opern „D. Leben für den Zar" (1836) und „Russlan und Ludmilla" (1842) sind noch heute Repertoirestücke der russischen Theater. Er schrieb außerdem Werke für Orchester [die originelle, vorbildliche Tanzlied-Phantasie „Kamarinskaja"] und Kammermusik, Romanzen und Lieder, und verfaßte auch seine Memoiren.[1]) Sein Vorgänger war der ausgezeichnete Violinist und Komponist der russischen Nationalhymne (1833) Alexis Lwoff aus Reval, General und Flügeladjutant Nicolaus I., D. der kaiserl. Kirchenkapellen zu Petersburg (zuletzt ganz taub, † 1870: Opern „Undine", „Der Dorfschulze", ein Violinkonzert, weltl. und geistl. Chorgesänge).

Glinkas Nachfolger wurden: Alex. Dargomyschsky († 1869; Instrumentalwerke: „Finnische Phantasie", „Kosakentanz", „Phantasie-Scherzo"; Lieder und Duette) — seine erste Oper „Esmeralda" [1839] ist herkömmlich im Stil, die zweite „Russalka" [1855] bevorzugt schon mehr das Recitativ; der unvollendet hinterlassene „Steinerne Gast" outriert die Wagnerschen Grundsätze so, dass gar keine Einzelnummern vorkommen —; Alex. Seroff († 1871, trat als MS. namentlich für Wagners Opernreform ein: Opern „Judith", „Rogneda", „Des Feindes Macht", mit selbst verfaßten Texten u. a); Alex. Borodin (1834—87, ord. Prof. d. medico-chirurgischen Akademie, Vors. d. Ver. d. Musikfreunde zu Petersburg; einer der Hauptvertreter der jungrussischen fortschrittlichen Richtung, gehörte er mit Cui, Balakirew, Moussorgsky und Rimsky-Korsakow zum Kreise der s. g. „fünf Novatoren", die den Bahnen Schumanns, Berlioz', Liszts und Wagners folgten (Symphonien, symph. Dicht. „Steppenskizze aus Mittelasien"; Kammer- und Klavierwerke; National- Op. „Fürst Igor"); César Cui (* 1835 Wilna, Prof. der Ingenieurakademie Petersburg: Opern „Der Gefangene im Kaukasus". „William Ratcliff", „D. Flibustier"; „kleine Suiten", Scherzos und Tarantelle für Orchester; Suite für Klavier und Violine; zahlreiche Lieder); Mily Balakireff (* 1836 Nishnij-Nowgorod, Pianist: symph. Dichtungen, Ouvertüren über russische, tschechische und spanische Themen; bedeutsam als Sammler und Herausgeber russischer Volkslieder), Modest Mussorgsky (1839—81, Op. „Boris Godunoff", höchst eigenartige Klavier- und Gesangstücke) ein kühner Naturalist; endlich, in unser Jahrhundert hineinragend, Nic. Rimsky-Korssakow (* 1844 KP.,

Die 5 Neutöner: Borodin. — Cui. — Balakireff. — Mussorgsky. — Rimsky-Korssakow † 08.

[1]) B.: Findeisen 1895; Weimarn 1892. — D.: Petersburg 1899.

Musikinspektor der russischen Flotte, D. der „Musik-Freischule“ in Petersburg, † 08), eine feinfühlige, edle Künstlernatur, ein glänzender Kolorist und origineller Harmoniker, ein Meister im Verwerten russischer Volksweisen. Mit der Orchesterphantasie „Sadko“ schuf er die erste russische „symphonische Dichtung.“ Außerdem

Symph. Dichtung.

Orchesterwerke: Symphonien [„Antar“], Suiten [Sheherazade“; „Mlada“], Ouvertüren und Phantasien über russische, serbische und spanische Themen;

Opern.

Opern unterschiedlichen Stils [„D. Mädchen v. Pskoff“, „Schneewittchen“ (populär), „Die Weihnacht“, „Sadko“ (populär), „Die Zarenbraut“ (klassizistisch); „Mozart u. Salieri“ (mit symmetrisch-melodischen Rezitativen), „Saltan“ (00, arios), „Der unsterbliche Koschtschei“ (02, kühn u. original), „Unhold Ohneseele“ 05 Märchenoper, romant.-exotisch); Violinkonzert, Klavierkonzert [„A la mémoire de Fr. Liszt“], Klavierstücke; Chöre, Lieder. [1])



Vielfach noch im Fahrwasser der Romantik, und nicht nur von der „allmächtigen Schaar“ jener Novatoren viel bekämpft, begegnet uns Pet. Tschaikowsky (* 1840 Wofkinski, Gouvernement Wiätka; zuerst Jurist, 1866—77 KP. zu Petersburg, † 1893), durch Begabung und Bildung der ausgezeichnetste unter den neueren russischen Komponisten; seine Werke sind blühend in ihrer oft ergreifenden Melodik, wohllautsatt, doch

Tschaikowsky, † 1893.

[1]) B.: Stassow, Nord. Bote, 1890, 12.

ungleich an Wert und voll widersprechendster Eigenschaften: bald eine weibliche Zartheit und Sinnigkeit, dann wieder eine halbasiatische Wildheit. Voran stehen die drei letzten seiner 6 Symphonien, darunter die VI., „Symphonie pathétique", T.'s bedeutendstes Orchesterwerk und eines der hervorragendsten Werke seiner Gattung nach Beethoven überhaupt; daneben Suiten, eine Serenade für Streichorchester; Ouvertüren [„1812"]; symph. Dichtungen [„D. Sturm", „Francesca da Rimini", „Manfred", „Romeo und Julie", „Hamlet"]. Neben „Eugen Onegin", der auch außerhalb Rußland verbreitetsten Oper T.s, der mehr Lyriker als Dramatiker ist, stehen die eigenartig-reizvolle, mozartisch graziöse „Pique Dame", „Mazeppa", „Yolanthe", mehrere Ballette; weiter ragen hervor: ein Violinkonzert; 2 Klavierkonzerte [in *B* und *g*] und eine Phantasie mit Orchester und zahlreiche Solostücke für Klavier; 2 Messen und Krönungskantate; viele tief empfundene Lieder. T. schrieb auch „Musikalische Erinnerungen und Feuilletons." [Uebers. von H. Stümcke.]

Symphonien.

Opern.

Neben Tschaikowsky [1]) sind zu nennen Alex. Faminzin († 1896: Opern „Sardanapal" und „Uriel Acosta"; Rhapsodie für Violine und Orchester; MS. und Übersetzer deutscher Musikschriften); Solówiew, dessen Oper „Cordelia" (1885) auch außerhalb Rußlands interessierte, Ant. Step. Arensky (1861—06) mit seinen Kammerwerken und Opern [„Ein Traum auf der Wolga", „Raphael", „Nal und Damajanti"], namentlich aber Sergei Tanéjew (* 1856), einer der bedeutendsten modernen Meister des Kontrapunktes [2]) (neben Symphonien, Kammerwerken u. Chören die Trilogie „Oresteia").

Tanéjew.

Zu den „Jungrussen" der Gegenwart herüber führen A. Ljadow (* 1855, chopinartige Klaviermusik), dessen Schüler Catoir (* 1861, symph. Dicht. „Mzyri", Violinsonaten) und der Symphoniker Ljapounow (* 1859) [3]). — Als tonkünstlerischer Verarbeiter national-russischer Volksweisen zählt hierher auch Iwan Knorr (* 1853 Mewe, Westpreußen, KD. in Frankfurt) mit seinen Orchestervariationen, Ukrainischen Liebesliedern und der Oper ‚Dunja', sowie der russifizierte Böhme Naprawnik (* 1839 zu Königgrätz Opern, symph. Gedichte u. a.).

Bei den Polen spielt das romantische Element noch weit in die neuere Zeit herein, indessen anderseits das nationale weit früher als anderswo durchschlug. Schrieben doch schon

Polen.

---

[1]) A. beliebtester Klavierstücke: Lkt.; T.-Album CL. — B.: K. Hruby, Brl. „Harm."* (objektiv); J. Knorr, Brl. „Harm". (ill.); s. auch S. 228 [2]). — Briefe 04. — Vgl. auch S. 232 unt. [2]) Vgl. seine Abhandlung „Üb. d. imitierenden Kontrapunkt" 2 Bde. — [3]) Vgl. hiezu Alfr. Bruneau, D. russ. Musik, „D. Musik" Brl.

der Ungar Math. Kamienski in den Jahren 1775—79, und Kurpinski 1811—26 eine Reihe polnischer Opern für das Warschauer Nationaltheater! Wir erblicken vorerst noch im Umkreise Chopins, auf dem Felde der Klavierkomposition und Virtuosität insbesondere: Jos. Nowakowski († 1865 Warschau), Felix Dobrzynski († 1867: Symphonie, Kammerwerke, Op. „Monbar oder die Flibustier"), Ant. v. Kontski aus Krakau († 1899; unter seinen Salonstücken das allbekannte „Le reveil du lion". Sein Bruder war

Kontski. der Violinvirtuose Apollinary v. Kontski KD. zu Warschau, † 1879: Konzertstücke für Violine); Mich. Bergson († 1898 bei London: Mazurken, Etüden usw.); Jos. Wieniawski (* 1837 Lublin. Lebt in Warschau: Brillante Klavierkompositionen Berühmter wurde dessen

Wieniawski. Bruder Henri Wieniawski, als Violinvirtuose † 1880 in Moskau: 2 Konzerte und andere vielgespielte Bravourstücke für Violine, Streichquartett in a, op. 32; s. Kap. VII); Alex. Zarzycki [sarschitzki] aus Lemberg († 1895, KD. zu Warschau: Klavierkonzert). Vgl. auch Mikuli S. 280 [1]).

Nationaloper Moniuszko. Die Nationaloper hob vor allem Stanislaus Moniuszko, * 1820 zu Ubil (Litthauen), seit 1858 Opern-KM., später KP. in Warschau, † 1872: 13 nationale Opern, darunter „Halka", „Die Gräfin", „Der Paria"; Musik zu Hamlet; Instrumentalphantasie „Das Wintermärchen"; Messen, Kantaten; Klavierstücke [durch Chopin beeinflußt], Lieder; sein Vorgänger war Dobrzynski (s. ob.), seine Nachfolger

Zelenski. sind Lad. Zelenski (* 1837 Grodkowice, KD. Krakau, Pianist: „Conrad Wallenrod" und „Goplana"; Klavierkompositionen; Ouvertüre „Waldklänge", Kammermusik; geistl. und weltl. Männerchöre) und

Noskowski. Sigism. Noskowski, (* 1846 Warschau, dort Dirigent der Musikgesellschaft und KP.: Symphonien, Ouvertüre „Das Meerauge"; Op. „Livia Quintilla"; Kant. „Die Wassernymphe"; Kammermusik; Chöre, Klavierstücke).

Die neuromantische bezw. neudeutsche Schule verkörpert sich nur schwach in Jan Gall (* 1859 Warschau, Gesanglehrer in Lemberg: Lieder [„Mädchen mit dem roten Mündchen"], Männerchöre),

Paderewski. Ignaz Paderewski, dem vorzüglichen Pianisten (* 1859 Podolien: Lieder, Klaviersachen, Oper „Manru") und dem Klavier- und Kammerkomponisten Statkowski (* 1860). (Irrtümlich zu den Polen gerechnet werden Moszkowski und die Brüder Scharwenka; s. Kap. VIII. Hingegen ist der fruchtbare deutsche Lieder-Komponist A. v. Fielitz (* 1860) polnischer Abstammung).

Böhmen. In Böhmen tritt anfangs der 60er Jahre eine Spaltung des gesamten Musiklebens zutage. Friedr. Smetana, der Begründer der tschechischen National-Oper und

Nationale Scheidung. -Musik überhaupt, setzte dem bestehenden Utraquismus auch im Prager Konzertleben ein Ziel. Die „reinliche Scheidung" zeigt seitdem zwei immer schärfer getrennte Lager und immer

deutlicher sondern sich nicht allein die vorher mehr-minder beiden Volksstämmen des Landes gemeinsamen musikalischen Interessen, sondern auch die deutsch-böhmischen Komponisten auf der einen, und die tschechisch-nationale Schule auf der andern Seite ab. Diese, gipfelnd in den beiden Häuptern Smetana und Dvořák, erhält eben durch das nationale Element ihren besonderen Charakter, unbeschadet des unverkennbaren Einflusses der deutschen Musik (Wagner-Liszt bei Smetana, Beethoven-Brahms bei Dvořák). Das gegenüber diesen beiden musikalischen Kraftnaturen vorerst sehr zahme Schaffen auf deutschböhmischer Seite entbehrt zwar jenes charakteristischen nationalen Einschlags — der Schatz des deutschböhmischen Volksliedes harrt noch der Umwertung! (vgl. S. 332[1]) — stellt sich jedoch als ein noch in Entwicklung begriffener Zweig des großen deutschen Musikstammbaumes dar, kräftig genug, um — siehe nur z. B. die Persönlichkeit Mahlers — neue und eigenartige Blüten zu treiben.[1]

Tschechen und Deutschböhmen.

Friedrich Smetana, * 1824 zu Leitomischl, ein vorzüglicher Klavier-Schüler von Proksch und Liszt, nach mehrjähriger Dirigententätigkeit in Gotenburg von 1866—74 KM. am tschechischen Nationaltheater in Prag, schuf in seiner von Mozartscher Grazie angehauchten „Verkauften Braut" (1866) das Muster einer melodischen slavischen Volksoper. Von seinen weiteren Opern erschienen auf deutschen Bühnen (übersetzt) noch: „Dalibor", „Das Geheimnis", „Der Kuß". Bemerkenswert ist das Vorspiel zur Festoper „Libuscha", dessen glänzend erfundenes Fanfarenmotiv mit seiner kanonischen Vorherbestimmung und Gestaltung fast einzig in der Literatur dasteht. Von Bedeutung sind weiter die symphonischen Dichtungen in Berlioz-Lisztschem Geiste: „Wallensteins Lager", „Richard III.", „Hakon Jarl", „Prager Karnaval", die „Triumphsymphonie" und das zyklische Hauptwerk: „Mein Vaterland", 1874 bis 79 komponiert:

Tschechen: Smetana, † 1884.

Nationalopern.

Symph. Dichtung.

[1]) Vgl. hiezu Rich. Batkas kleine „Gesch. d. Böhm. Musik" Brl. „D. Musik" 06. — Chvála, Ein Vierteljahrhdt. böhm. Musik, Prag, 1887. — Dr. E. Pazaurek, Beiträge zu e. Gesch. d. Mus. i. Böhm., Prag 1893. — Katalog d. Deutsch-Böhm. Musikausstellung Reichenberg 06 [Moissl]. — Alex. C. Mackenzie, The Bohemian School of Music (Smetana, Fibich, Dvořák), I. M. G., VII, 2, 06. — Tschechisch: Gesch. d. böhm. Mus. von Dr. Zd. Nejedlý, Prag 03, (wertvoll, doch nicht bloß national einseitig) u. Dr. Jar. Borecký, Prag 06. Dr. Branberger, Katechism. d. allg. Mus. Gesch., Prag 05. Leider fast alle ohne Quellenangaben bzw. Register. Eine zusammenfassende Würdigung des deutschböhm. Musiklebens erfolgt im „Dtschn. Musikbuch a. Böhm." durch F. Moissl-Reichenberg.

Wyschehrad, Moldau [Vltava], Scharka, Aus Böhmens Hain und Flur, Tabor, Blanik — prächtige Schilderungen reichster Invention, unter ihnen die beiden ersten am verbreitetsten. Von S.s Kammermusikwerken ist das auch in Deutschland häufig gehörte Streichquartett in e, „Aus meinem Leben“, das bedeutendste. Der Schluß des Finales enthält eine ergreifende Anspielung auf des Künstlers Ertaubung; diese bewirkte eine solche Geistesverdüsterung S.s, daß er zuletzt im Wahnsinn starb — 1884.[1]) Aehnlich wie Chopin die Mazurka, idealisierte S. in seiner Klaviermusik den tschechischen Volkstanz, die Polka (1830 von einer Magd erfunden; die erste Polka schrieb Schullehrer Neruda, Vater des Cellisten). S.s Erscheinung ist über das Böhmerland hinaus umso interessanter und bedeutungsvoller, als sie manche auffallend gleichlaufende Linien in der Tonkunstentwickelung Böhmens und Skandinaviens erklärt. „Er hat gewiß manche slavischen Elemente nach dem Norden, weit mehr aber noch skandinavische Elemente in die slavische Musik gebracht. Insbesondere der Ausdruck des Erhabenen in den Werken Smetanas (z. B. Libuscha, Vyschehrad u. a. m.) weist unverkennbar nach dem Norden, dessen Einflüsse auf S. ebenso direkt gewirkt haben wie auf Richard Wagner.“ (Dr. Lederer).

Polka.

Nordische Elemente.

Auch S. hatte seine Vorläufer: in der Oper Franz Skraup († 1862, KM. in Prag und Rotterdam) den Komponisten des ersten tschechischen Singspiels („Der Drahtbinder) 1825 und des Nationalliedes „Kde domov muj“ (Wo ist mein Heim), den bedeutenden Theoritiker Skuhersky („Vladimir“ 1863) und den Meyerbeerianer Karl Schebor († 03, „D. Templer i. Mähren“ und „Drahomira“ 1867); in der Chorkomposition Paul Krizovsky († 1885).

In die allererste Reihe der Tonmeister unserer Tage aber gelangte mit seinem urmächtigen Talente trotz oder wegen seiner klassizistischen Tendenzen Smetanas Gegenbild Anton Dvořák, ([dwórschak] † 1. Mai 04), den die tschechische Nation als ihren zweiten Tonheros neben Smetana verehrt, der aber nicht gleich diesem in erster Linie seinem Volke, sondern der ganzen musikalischen Welt gehört. D.s bleibende Bedeutung liegt in seiner Kammermusik mit all ihrer reichen, nachklassischen Blüte, in seinen berühmten, von slawischem Element durchdrungenen Klavierwerken (Slawische Tänze, Legenden), in seinen Symphonien und manchen Konzerten für

Dvořák. † 1904.

Bedeutung.

[1]) B.: Wellek, Prag 00. Krejči, Brl. 07, „Harm.“ — L.: Prof. Dr. Ernst Kraus, S. i. Göteborg (tschech. 07, mit deutsch geschrieb. Briefen des Meisters). — D.: Hořitz i. B. 03.

Soloinstrumente. Sein glänzendes Cellokonzert z. B., eine moderne, sich oft zu herrlichen Zwiegesängen von reinstem Wohllaut erhebende Konzertsymphonie für Violincello und Orchester, behauptet ähnlich vorbildlichen Rang wie Beethovens oder Mendelssohns Violinkonzert. Ephemere Bedeutung kommt seinen symphonischen Dichtungen, relative — nur vom Standpunkte der absoluten Musik — seinen Opern zu. Und gerade die Lorbeeren dieser Gattung reizten den Meister in den letzten Lebensjahren immer mehr und ausschließlich; er hätte all seine blühenden Kammermusiken und Symphonien für eine einzige siegreiche Oper gegeben. Es fehlte aber der dramatische Puls in seinen Adern.


Anton Dvořák.

Lebensschicksale.

D., 1841 zu Mühlhausen bei Prag geboren, Sohn eines Gastwirts, sollte ursprünglich Metzger werden. Aber mit 16 Jahren betrat er mutig die dornenvolle Laufbahn des schaffenden Musikers, um zuletzt die Krone zu erringen. An der Prager Orgelschule genoß er die erste musikalische Ausbildung. Man bezweifelte dort seine schöpferische Kraft! Dann als Orchesterspieler und Organist sich kümmerlich durchfristend, lenkte er durch eine Hymne für Chor und Orchester und sein Stabat mater als Komponist die Aufmerksamkeit auf sich. Ein Staatsstipendium erlöst ihn. Man interessiert sich in Wien für ihn, der bald lieber als alles andere vom Gesundbrunnen des Volksliedes[1]) trank und sich instinktiv vom Banne des Bayreuthers befreite. Brahms und Hanslick werden seine Protektoren. Er findet durch sie den Weg zu Simrock, dem reichen Berliner Verleger, und D.s Glück ist gemacht. Hans Richter führt ihn nach England, Amerika. Dort in New York wird er 1892 Direktor des Nationalkonservatoriums, kehrt nach drei Jahren in die Heimat zurück und wird am Prager Konservatorium, wo er früher schon als Lehrer gewirkt, artistischer Direktor. Auszeichnungen aller Art werden ihm zuteil, die Universitäten von Cambridge und Prag ernennen ihn zu ihrem

Volkslied.

[1]) Eine klassische Ausgabe von über 800 tschechischer Volkslieder erschien durch den Dichter Jaromir Erben 1842—52.

Ehrendoktor, Kaiser Franz Josef I. zeichnet ihn mit dem Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft und mit der Ernennung zum lebenslänglichen Mitgliede des Herrenhauses aus usw. Aber D. bleibt äußerlich und innerlich der bescheidene Mensch. Er war auch kein Chauvinist; seine nationale Gesinnung hat er in seinen Werken niedergelegt. Manchmal bricht sie dort roh durch die klassische Form hervor. Des Meisters äußeres Wesen war ziemlich rauh, sein Charakter aber im Grunde gutmütig. Daheim weder so populär im eigentlichen Sinne des Wortes, noch auch so angefeindet wie seinerzeit Smetana, dafür berühmt in der ganzen Welt, durfte D. sich doch im Glanze der Bewunderung und Anerkennung seines Volkes sonnen, noch größere Befriegung aber in dem Bewußtsein finden, daß die Fäden der musikalischen Welt auch durch seine schaffende Hand gingen. Seiner Verstandesbildung waren gewiß Grenzen gesetzt. Aber ein warmes Herz lebt in den Tönen, die er rief, und darum werden sie nicht verklingen.

Charakter.

Werke.

Die Hauptstärke der D.'schen Werke liegt von dem Erfindungsreichtum abgesehen in der kraftvollen, originellen Rhythmik. Es seien hier neben schönen Liedern [„Ach wie so weit!"] und Klavierstücken sowie den zahlreichen Kammermusikwerken, Trios, Quartetten, Quintetten, Sextetten, Serenaden, neben den Violin- und Cellokonzerten, Sonaten, Suiten, Notturnos für Orchester, an größeren Werken noch angeführt: die Ouvertüren zu „Mein Heim", „Hussitzka", „Karneval", „Othello", „In der Natur"; 4 farbenreiche, die einschlägige Literatur wahrhaft bereichernde Symphonien (D dur, d moll, F dur, G dur und „Aus der neuen Welt"), an Stelle des Andantes und Scherzos die tschechische Dumka (ursprünglich eine kleinrussische Familienballade, meist in Moll) und den wilden Nationaltanz, Furiant einführend; die (mehr der Mode als dem eigenen Wesen abgelauschten) symphonischen Dichtungen: „Der Wassermann", „Die Mittagshexe", „Das golde Spinnrad"; weiter ein großstiliges, auch inscenierbares Oratorium „St. Ludmilla", eine Kantate „Die Geisterbraut", das Stabat mater, ein Tedeum, Psalm 149 Seine tschechischen Opern führen die Titel: „Der König und der Köhler", „Wanda", „Der Bauer ein Schelm", „Der Dickschädel", „Jakobin", „Der Teufel und die wilde Käthe", „Russalka" und „Armida".[1])

Symphonien.

Furiant.

Fibich.

Mit Smetana und Dvořák zählt Zdenko Fibich zum Dreigestirn der Begründer der tschechisch-nationalen Tonkunst. Sein Stern zwar leuchtet nicht so deutlich und intensiv wie die beiden andern und sticht auch weniger durch nationale Färbung hervor. Auf seinen Werdegang — 1850 zu Scheborschitz b. Tschaslau ge-

[1]) B.: Zubatky, 1886. — F. V. Krejči (mit vollständigem Werkeverzeichnis), Musikbuch a. Oesterr. 05.

boren, bildete sich F. am Leipziger Konservatorium und in Mannheim unter V. Lachner als Komponist, in Paris als Pianist aus und kehrte 1870 nach Böhmen zurück, um sich in Prag, daselbst eine Zeit KM. am Nationaltheater, unter die fortschrittliche Musikflagge Smetanas zu stellen — nahm die moderne deutsche Tonkunst einen Einfluß, der stärker als F.s völkische Eigenart sein sollte. In der Zeichnung drückt Schumann, im Kolorit Wagner seinen zahlreichen, fast alle Gebiete der Tonsetzkunst beherrschenden Werken den Stempel auf. Nicht so ursprünglich und erfindungskräftig wie Smetana und Dvořák, steht F. doch den beiden als Meister in der musikalischen Technik ebenbürtig zur Seite; seine Souveränität in formaler Beziehung war ebenso bedeutend als sein Lehrgeschick. F.s hauptsächliches Streben und Schaffen ging nach der Lösung des melodramatischen Problems, die ihm trotz der musikalischen Bedeutung seiner Versuche, namentlich der Trilogie „Hippodamia", infolge der maßlosen Anwendung des melodramatischen Prinzips (vgl. S. 182) nicht gelang. Der Tod ereilte den Meister auf der Höhe seines Schaffens (1900).[1]

Melodrama.

Aehnlich wie Smetana und gegensätzlich zu Dvořák, der sich am wohlsten in der älteren symphonischen Form befand, zeigt F. seine hohe Begabung und seine tonkünstlerische Kraft poetische Stimmungen auszulösen in der symphonischen Dichtung („Othello", „Toman und die Nymphe". „Frühling" [„Vesna"], „Zaboj und Slavoj", „Vigiliae", „Am Abend"), dann in den Ouvertüren zu: „Prager Jude", „Sturm", „Nacht auf Karlstein", „Comenius", „Oldřich und Božena"). Ephemere Erfolge hatten F.s czechische Opern: „Blanik", „Die Braut von Messina", „Der Sturm", „Heddy", „Scharka", „Arkonas Fall". F. schrieb außerdem 3 Symphonien, die Suite „Im Freien", Kammermusikwerke, Klavierstücke [„Stimmungen, Eindrücke und Erinnerungen"], ein- und mehrstimmige Lieder.

Symph. Dichtung.

Der tschechisch-nationalen Schule entwuchsen teils, teils schlossen sich ihr an: Flötist Blodek mit seiner liebenswürdigen komischen Oper „Im Brunnen" (1867), der feinsinnige Karl Bendl († 1897, KM. in Brüssel, Amsterdam, Prag) mit Nationalopern [„Lejla", „Karl Skreta" u. a.], Chor- und Kammerwerken, J. Malát (* 1843) und Ludw. Procházka († 1888) mit [Volks-]Liedern und Duetten, Jos. Rich. Rozkoschny (* 1843 Prag) dessen „Moldaunixe" und „Aschenbrödel" (1885) populär wurden, der Chorkomponist Nesvadba († 1876, HKM. Darmstadt), Jos. Nešvera (* 1842, DKM. Olmütz: Kom. Opern, Kirchensachen, Lieder), Harfenvirtuose Trneček (KP. Prag), Violinist Miroslaw Weber († 06 München: Kammerwerke), der ausgezeichnete Kritiker Em. Chvála (* 1850, Orchester-, Kammer-,

Nachfolge: Blodek. Bendl. Rozkoschny. Chvála.

[1]) B.: Richter, Prag 1899.

Klavierwerke, Lieder [„Wie schön du bist!"], Op. Slavoj und Zavoj") die Theoretiker Karl Knittl († 07 als KD. zu Prag) und K. Stecker (* 1861, KP. Prag), endlich Heinr. v. Kaàn-Albest (* 1852 zu Tarnopol, Nachfolger Dvořáks, den er 1884 nach London begleitete nnd Knittls als KD. zu Prag, hervorragender Klavierpädagoge); dieser schuf neben vielen frisch empfundenen, vornehm fakturierten Vokal- und Instrumentalwerken (symph. Dicht. „Sakutala", Frühlingseklogen, Klavierkonzert) in seiner mit Delibesscher Anmut komponierten „Bajaja" das erste große tschechische Ballet (1897) und strebt in der Pantomime „Olim" (1904) reformatorisch jene Gattung auf ein ernstkünstlerisches Niveau zu heben sowie erstmals bei solchen Schaustücken historische Treue in Text und Musik auf die Bühne zu bringen. Mit seiner letzten modern-realistischen Oper „Germinal" (08) fußt K. in der unmittelbaren Gegenwart. Auf der Brücke, die zu den Jungtschechen führt, stehen ohne nationalen Zug Jos. B. Foerster in Wien (* 1859 Prag, Sohn des † Theoretikers und Kirchenkomponisten Jos. F.) mit mehr deutsch-romantisch empfundenen, an lyrisch-poetischen Momenten reichen Werken: Sinf. „Das Leben", Streichquartette, Lieder, Klaviermusik, Opern (Deborah, Eva, Jessica), und K. Kovařovič (* 1862) mit den wirkungsvollen Opern „Die Hundsköpfler" und „Auf der alten Bleiche"). Mit seiner auf ein deutsches Libretto komponierten Oper „Der polnische Jude" eroberte sich Karl Weiss (1901) die deutschen Bühnen. S. auch Klička, Ondříček, Ševčík; Kap. VI, VII).

Kàan. — Foerster.

Deutsch-Böhmen: Abert. Rückauf.

Auf deutsch-böhmischer Seite begegnen uns außer den schon erwähnten Abert und Rückauf, zumeist in hochangesehener Stellung fern der Heimat: Ludw. Grünberger († 1896: Lied- u. Instrumentalmusik), die Kirchenkomponisten Labor (* 1842 Hořowitz, berühmter blinder Orgelvirtuose und KP. zu Wien, Freund König Georgs V. v. Hannover) und Joh. Ev. Habert aus Oberplan (Anticäcilianer † 1896, Gmunden) — ihm gebührt nach Ansicht der Nicht-Cäcilianer das „Verdienst, der kirchlichen Tonkunst die reine Gothik ihrer choralen Blütezeit, die mit Ende des 18. Jahrh. für immer untergegangen schien, wiedergegeben zu haben" — [1]), W. A. Mayer-Rémy aus Prag (Lehrer von Busoni, Kienzl, Weingartner, † 1898 Graz: Symphonien, symph. Dicht. „Helene", Konzertop. „Waldfräulein", Ouvert. „Sardanapal u. a.), Viktor Gluth aus Pilsen (* 1852, Prof. a. d. Akad. d. Tonk. München: Opern „Der Trentajäger", „Horand und Hilde" u. a.), Ed. Uhl (* 1852 Prag, KP. Wiesbaden: Op. „Jadwiga", Instrumental- und Vokalmusiken), Bern. Rie aus Prag (KP. Paris: Klavier- und pädagog. Werke), F. J. Schütky aus Kratzau († als Kammersänger Stuttgart: Lieder, Chöre, Kirchen-

Labor. — Habert. — Rémy. — Uhl. — Rie.

[1]) GA.: B. & H. Lpz. — B.: H. Kirsch, Wien 00. — L.: Wottava. im „Linzer Volkbl." 05.

sachen), der Klassizist Jos. Lugert (KP. Prag: symph. Werke), der ideal-forschrittlich gesinnte Herm. Teibler aus Oberleutensdorf († 06 als angesehener MS. München: Klaviersachen, Bearbeitungen), Alfr. Oelschlegel aus Auscha (* 1847, Leipzig: Operetten, beliebte Trios für Geige, Cello, Harfe), Max v. Weinzierl aus Bergstadtl († 1898 Mödling, D. der Wiener Singakademie: Operetten [Don Quixote, Fioretta, Page Fritz], Chöre), Em. Bezecný (vgl. S. 145 [1]): Lieder und Balladen, Kammerwerke), Fr. Mohaupt (* 1854: Kammermusik, das frischzügige „Lied der Pappenheimer Reiter" f. Chor und Orch. u. a., populär gehaltene Männerchöre a capella), der Brucknerschüler Franz Marschner (* 1855 Leitmeritz, hervorragender Musikästhetiker zu Wien: Chor-, Kammer- und Orgelwerke), nicht zuletzt der erfolgreiche Operettenkomponist Rud. Dellinger (* 1857 Graslitz, KM. Hamburg: „Don Cäsar" u. a.) [1]) Vgl. auch Grünfeld, Popper; Kap. V.

Marschner

Dellinger.

In Ungarn, wo die Volksmusik zuerst durch den Wandergeiger Markus Rózsavölgyi († 1848) tonkünstlerische Umwertung erfuhr, trat die überragende Gestalt Liszts noch mitten unter die alten Romantiker: Franz Erkel (* 1810 zu Gyula, 1838/75 erster KM. am Pester Nationaltheater, 1875/89 D. d. Landesmusikakademie, Begründer der Pester Philharm. Gesellsch., † 1893, ein ausgezeichneter Pianist, der berühmteste und populärste ungarische Nationalkomponist: Opern [„Hunyady László" 1844, „Bankbán" 1861] Musik zum Hymnus Kölcseys, der National-Hymne, zahlreiche Lieder und Gesänge), Mich. Mosonyi (eigentlich Brandt, nahm erst 1859 den ungarischen Namen an, † 1870: symph. Dicht. „Triumph und Trauer des Honved", Ouvertüre mit dem Nationallied „Szozat"; Opern [„Die schöne Ilka"], Klavierstücke [„Studien zur Vervollkommnung der ungarischen Musik"], Chöre, Balladen und Lieder), Karl Thern, der, zuerst bekannt geworden durch seine Musik zu dem populären Volksstück „Der Notar von Paleska", auf dem Gebiete der Klavierliteratur Bleibendes geschaffen († 1886 in Wien, wo seine Söhne Willi und Louis, ausgezeichnete Pianisten, sich namentlich durch ihr vollendetes Zusammenspiel auf zwei Klavieren hervorgetan), Kéler-Béla (Alb. v. Keeler, † 1882 in Wiesbaden: Lustspiel-Ouvertüre), Cornel Abranyi, † 03, der Begründer der ersten ungarischen Musikzeitung, Ladisl. Zimay (KP. Budapest, † 1899. Lieder, Chöre, meist patriotischen Inhaltes; Klavierkompositionen und viel verbreitete Studienwerke), Jul. v. Beliczay († 1893, Budapest: Orchester-, Kammer- und Kirchenmusik [Messe in *F*, Marianische Antiphonien"] Klavierstücke ungarischen Stils), Jul. Káldy, der verdiente Herausgeber der „Schätze der alten ungarischen Musik (1672—1838). Weisen und Lieder aus den Zeiten von Thököly und Rákóczy" (2 starke Bände mit historischen Erklärungen), die Brüder Franz und

Erkel.

Mosonyi.

---

[1]) Um die Hebung der deutsch-böhmischen Volksliederschätze machten sich verdient J Czerny (Egerländer Lieder), Ant. Günther (Erzgebirge), Pommer u. a. Vgl. Moissls Katalog ob. S. 326 [1])

Karl Doppler aus Lemberg († 1883 bezw. 00, als Flötenvirtuosen wie als Komponisten ungarischer Opern gleich bekannt.

Unter den Neuromantikern begegnen uns: Der Pianist Mihalovich. Edm. v. Mihalovich (* 1843 zu Fericzuncze, seit 1886 D. der Landes-Musikakademie zu Budapest: Orchester- und Kammersachen, Musikdramen „Wieland der Schmied", „Eliane", „Toldis Liebe), Alph. Czibulka, Militär-KM. in Wien, † 1894: Zahlreiche Tänze u. Märsche; Operetten „Der Bajazzo", „Pfingsten in Florenz"), Joh. Leop. Bella (* 1843, MD. in Hermannstadt, Siebenbürgen: Kammer- und geistl. Chormusik, Alex. Erkel (Sohn von Franz E.), † 1900 als GMD., der bedeutendste ungarische Dirigent: Operetten [„Tempeföi"], der berühmte Zichy. einarmige Klaviervirtuose Exzellenz Géza Graf Zichy (geb. 1849 in Sztára, Präsident des Pester National-Konservatoriums: Orchester-, Chor- und Klavierwerke, Opern [„Alár" „Meister Roland"], der ausgezeichnete Pianist Kálmán Chován (* 1852: Kammer- und Klavierwerke, [ungarische Tänze], die Orchester- und Kammerkomponisten Vict. v. Herzfeld (* 1856 zu Preßburg, Professor für Kompositionslehre an der Landesmusik-Akademie zu Budapest), Moritz Vavrinecz (* 1858, Oratorium „Christus", Requiem, Messen, Kantate „Der Totensee"), und Jul. J. Major (* 1859 Kaschau, lebt in Budapest, wo er 1896 Major. eine eigene Musik-Akademie gründete). Vgl. auch Hubay, Kap. VII.

Skandinavier: Grieg, † 1907. Den letzten großen, ins 20. Jahrhundert hinüberlebenden Tonmeister entsendete der hohe Norden in Edvard Grieg, * 1843 zu Bergen (Norwegen), † das. 1907, der das reichnorwegische Volksmelos zuerst in tonkünstlerischer Umwertung auch dem übrigen Europa erschloß. G.s kühnes, national-reformatorisches Schaffen datiert seit seiner Begegnung mit Rikard Nordraak, einem jungen, leider früh (1866) dahingeschiedenen norwegischen Tondichter. „Erst durch ihn lernte ich die nordischen Volksweisen und meine eigene Natur kennen. Wir verschworen uns gegen den Gadeschen, mit Mendelssohn vermischten Skandinavismus und schlugen mit Begeisterung den neuen Weg ein, auf welchem die nordische Schule sich jetzt befindet". — G. lebte stets innig mit der Natur vereint. „Mit Ole Bull, dem berühmten norwegischen Geiger, konnte er sagen: Meine tüchtigsten Lehrer waren die norwegischen Gebirge. Von ihnen holte er seinen Reichtum, sie standen im Einklang mit seiner Musik, sie gaben ihm die Farben seiner Töne.[1]) Wer kennt nicht „Solveigs-Lied" oder sein tief wehmütiges Schwanenlied? Es liegt in dieser Musik die ganze Natur, das lyrische Herz des norwegischen Volkes." [2])

---

[1]) In der Malerei gaben zuerst Dahl † 1851 und Leu † 1897 die norwegischen Landschaftsreize, der letzte besonders die eigene Stimmung der nordischen Fjords poetisch-künstlerisch wieder.

[2]) Agga Frich, Erinnerungen an E. G. — B.: Henry T. Finck (deutsch von Laser,) nebst system. Werkeverzeichnis, Grüninger, Stuttgart, 08 (überschwänglich); Schjeldernp, 03.

Originalität und Poesie, eine wunderbar konzentrierte Stimmung leuchten aus G.s Werken: Ouvertüre „Im Herbst“, Orchestersuiten „Peer Gynt“, „Sigurd Jörsalfar“ [ursprünglich für Pianoforte zu 4 Händen]; für Streichorchester: „Aus Holbergs Zeit“ und „Elegische Melodien“; Violinkonzert, Klavierkonzert, Kammermusikwerke, zahlreiche farbenprächtige Klavierkompositionen u. Lieder („Ich liebe Dich“), Chorwerke [„Vor der Klosterpforte“, „Landkennung“], u. a.



Neben G. ragen nächst dem Klassizisten Kjerulf († 1868) in der national-nordischen Richtung noch hervor die Norweger Joh. Svendsen (* 1840 Christiania, Violinvirtuos, seit 1883 HKM. in Kopenhagen: 2 Symphonien, Ouvertüren zu „Romeo und Julie“, Björnsons „Sigurd Slembe“; 4 „Norwegische Rhapsodien“, Orchesterlegende „Zorohayde“, Kammermusik, Violinkonzert, Cellokonzert, Lieder), der extrem. fortschrittliche Joh. Selmer (* 1844, Werke für Orchester [Nordischer Festzug] und Chor), und Christ. Sinding (* 1856 Kongberg, lebt in Christiania: Symphonie, Violinkonzert, Klavierkonzert, Kammermusiken, Klavierquintett; zwei- und vierhändige Klavierstücke, Suiten). Svendsen. Selmer. Sinding.

In Schweden [1]) begründete noch im Zeichen der Romantik J. Hallström († 01) die Nationaloper („Bergkönig“), während Ludw. Norman (HKM. Stockholm, † 1885) als feinsinniger Instrumen- Hallström. Normann.

[1]) Vgl. Dr. Tob. Nordlins „Schwed. Mus. Gesch.“, H. Möller, Lund, 05. — Volkslieder — A. durch J. N. Ahlström (Opernkomp., † 1887).

Hallén. tal-Komponist hervorstach. Die neudeutsche Schule lassen A. Hallén (* 1846) in der nationalen Oper und — gegenwärtig wohl der be- **Sjögren.** deutendste — E. Sjögren (* 1853) in der Instrumentalmusik erkennen. Erst neuester Zeit tritt auch Finnland hervor (Kap. IV.[1])

Mehr romantische als neuromantische, ja zum Teil klassizistische Züge tragen die dänischen Meister nach Gade: Joh. **Hartmann.** Pet. Emil Hartmann (* 1805 Kopenhagen, daselbst KD., † 1900; er schrieb mit leichter Anlehnung an die nordische Volksmusik u. a. die Oper „Klein Christine" charakteristische Männerchöre mit Orchester; von seinen 4stimmigen Gesängen gingen „Flieg', Vogel, flieg'", „Bald ist die Nacht entschwunden" und „Schlumm're süß in Schleswigs Erde" in den Volksmund über); Emil Hartmann (Sohn des Vorigen, † Kopenhagen 1898: 3 Symphonien [No. 2 „Aus der Ritterzeit"], Suite „Skandinavische Volksmusik", „Nordische Volkstänze", „Lieder und Weisen im nordischen Volkston", Ouvert. „Nordische Heerfahrt"; ferner die Orchester- und Kammerkomponisten Gotfred Matthison-Hansen, (* 1832: Konzertstücke für Klavier [u. a. Ballade „Frode Fredegod"] und Orgel), Aug. Winding, (KD. Kopenhagen, † 00), Otto Valdemar Malling (* 1848 Kopenhagen, das. KP.[„Réveil" für 4 Solo- **Hamerik.** stimmen mit Streichorchester], Asger Hamerik (* 1843 Kopenhagen: „Nordische Suiten"; Opern [auf selbstverfaßte Texte], Chorwerke „Christliche Trilogie", „Jüdische Trilogie"), Schytté (* 1848), Lange-Müller (* 1850). Am bekanntesten aber wurde der Opernkomponist Aug. Enna (* 1860) mit seinem edlen wie wirkungsvollen Werke „Die Hexe".

Engländer: England kam über die Versuche einer Nationaloper nicht recht heraus. Es waren meist Werke neuitalienischen Stils, die ihr Glück machten, so „D. Zigeunermädchen", „D. vier Heimonskinder" **Balfe.** des liebenswürdigen Melodikers William Balfe († 1870) und die **Wallace.** feinzügige „Maritana" von Wallace († 1865), „Robin Hood" von **Macfarren.** Macfarren († 1887). Dagegen zeigten auf dem Gebiete der Operette und in der Instrumentalmusik Moderne und Eigen- **Sullivan.** art: der Londoner Arth. Sullivan († 00), dessen „Mikado" **Mackenzie.** den außerordentlichsten Erfolg hatte, Alex. Mackenzie (* 1847 Edinburg, D. der Royal Akademy of Musik in London: Schottische Rhapsodien für Orchester [„Burns"], Oratorien, Kantaten, Opern „Colomba", „Der Troubadour", Optte. „His Majesty"; Ch. Vill. **Stanford.** Stanford (* 1852, „Savonarola"), der unter skandinavischem Ein- **Cowen.** flusse stehende Frederic Cowen (* 1852 Kingston auf Jamaica, D.

[1]) Vgl. Dr. W. Niemann „D. Musik Skandinaviens" Lpz. B. u. H. 06 (das erste deutsch-sprachige Werk über nordische Musik). — Schwed. u. norweg. Volkslieder [A. J. Boruttau] in der „Hausmusik", Kunstwartverlag, 08.

der Musik-Akademie Edinburg: „Skandinavische Symphonie“, Kantaten und Oratorien, Opern und Operetten, Kammermusik), endlich Sidney Jones (spr. dschöhns, * 1861, „D. Geisha“). Zur Gegenwart führen erfolgreich Edw. Elgar (* 1857, Organist zu Worcester: Oratorien [„Traum des Gerontius“], Orchester- und Orgelsachen, vielfach schon impressionistisch)[1]) und der Londoner Kammerkomponist Alg. Ashton ([spr. äsehtn] * 1859). Elgar. Ashton.

Auch in Spanien blühte zuerst die nationale Operette, Zarzuela genannt, ohne daß jedoch Proben zu uns gedrungen wären. Als Opernkomponist erscheint neben Pedrell (* 1841) namentlich Chapie (* 1851) daheim sehr gefeiert, während man in Deutschland nur Th. Breton (* 1846: „Die Liebenden von Teruel“) und Albeniz (* 1861: „Pepita Jimenez“) erhörte. Spanier: Pedrell. Chapie.

Auf amerikanischem Boden endlich erregte bloß Mac Dowell ([mäkdauel] † 08, schottisch-irischer Abkunft) namentlich mit seiner modernen, viel neuartiges, fesselndes enthaltenden Orchestermusik (2. [Jndianische] Suite) Aufsehen. Vor ihm huldigten mit Instrumental- und Vokalwerken Dayas [dehs] † 03), Peine [pén] * 1839, Kelley * 1857 und Chadwick [tschädduik] * 1854 mehr klassisch. romantischen Tendenzen. Etwas gewollt roh-nationales zeigen die populären amerikanischen Tänze und Märsche Sousas (* 1854) u. a.[2]) Amerikan.: MacDowell.

Es wäre ungerecht, schließlich nicht auch des tonschöpferischen Anteils einzelner Frauen unterschiedlicher Nationalität an der modernen Entwickelung der Tonkunst zu gedenken; eines Anteils, um so bemerkenswerter, als ja das weibliche Geschlecht just in der Musik im Allgemeinen mehr reproduktiv als produktiv veranlagt erscheint. Ernst wie erfolgreich traten hier u. a. in die Schranken Komponistinnen wie die Engländerin Smith ([smiss] † 1884: Cmoll-Symph., Kammerwerke, Klarinettenkonzert, Chorwerke mit Orchester), die französische Vikomtesse de Grandval-Reiset ([resé] * 1830: Opern, Kirchen- und symph. Werke), die deutsche Pianistin Ingeborg v. Bronsart (* 1840, Gattin Hans v. B.: Klavierwerke, Opern [„Hiarne“, „Manfred“]), die norwegische Pianistin Backer-Gröndahl († 07: meisterliche Genrebilder [Suite]), die Pariserin Cécile Chaminade (* 1861: pikante Orchester- und Klavierminiaturen, Bühnen- und Kammermusiken), die Holländerin Cornelia van Osterzee (* 1863: symph. und Kammerwerke).[3]) Komponistinnen.

Auch die gekrönten Häupter seien nicht vergessen, denen das Tonschaffen mehr als schlecht-dilettantischer Zeitvertreib wurde, siehe Fürstliche Tonsetzer.

---

[1]) Vgl. die Studie v. M. Hehemann NZ. f. M. 05, Nr. 40.

[2]) Vgl. auch Hopkinson Francis, The first American Poet-Composer by Sonneck O. G. (Washington D. C. Mc. Queen). — Die amerikanische Volksmusik (Negermelodien, „Nigger-Songs“) geht auf alte irische, schottische und englische Volksweisen zurück.

[3]) Biograph. Komponistinnen-Lexikon [Mary Wurm] in Sicht.

— von Herzog Ernst II. Koburg-Gotha († 1893), der fast alle Gebiete der Tonkunst bebaute, abgesehen — die Messen des Prinzen Albert v. Sachsen-Koburg-Gotha († 1861), die Symphonien und Kammermusiken des Fürsten Heinrich XXIV. Reuss-Köstritz (* 1855, Schüler seines Vaters und Herzogenbergs), oder die anmutigen Liederzyklen des Diplomaten Philipp Fürst zu Eulenburg (* 1847).

Unter den eifrigen Vorkämpfern der neudeutschen Schule erblicken wir den Liederkomponisten Fürst Friedr. Wilhelm Konst. zu Hohenzollern-Hechingen († 1869), der seine Hofkapelle zu stolzer Höhe brachte.

Deutschlands Hegemonie.

Wie wir im Laufe der Betrachtungen sahen, gewann Deutschland in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts vollends die Oberherrschaft im Reiche der Musik, um sie bis heute noch zweifellos zu behaupten. Zwar spiegelt sich der Universalcharakter des Deutschen auch in seiner Musik. Trotz der allgemeinen völkischen Erhebung seit 1871 kennt er keine Nationalmusik im strengen Sinn des Wortes. Aber nicht umsonst lesen wir bei Viktor Hugo („Shakespeare" I, 2 Bd. 1864): „Musik ist das Losungswort für Deutschland . . . Gesang ist für Deutschland die Lebensluft, es lebt und webt im Liede. Wie der Ton als Ausdrucksmittel einer primären Universalsprache zu uns redet, so teilt Deutschland seine Gedanken und Empfindungen der Welt auf der harmonischen Grundlage der wunderbaren Klangphänomene mit. Aus den Wolken quillt der Regen, der die Erde befruchtet; aus der Musik quellen die deutschen Empfindungen, die die Weltseele ergreifen." Und an diese Worte knüpft Saint-Saens („Harmonie und Melodie") die Bemerkung: „So bietet uns die deutsche Musik nicht nur Musik, sie bietet uns das deutsche Empfinden, die deutsche Seele."

IV. Die Gegenwart.

„Ich fand es neu,
doch nicht verwirrt."
R. Wagner.

19. Musik und Musiker unserer Tage.

Unsere musikalische Gegenwart ist eine überaus interessante Periode der Gährung. Auf der einen Seite ringt der Klassizismus um sein Leben, wirksam unterstüzt von einer kräftigen Renaissancebewegung, die ununterbrochen die alten, vergrabenen Schätze der Tonkunst zutage fördert. Auf der andern Seite ein vielfach stürmisches, sieghaftes Vorwärtsdringen der „Neutöner" in verschiedenen Landen, vor allem in Deutschland, Rußland, Frankreich. Jeder Tag kann Ueberraschungen, kann die Entdeckung des ersehnten musikalischen Neulands bringen (vgl. S. 7f. über das Chroma, ferner Reger, Busoni, auch oben Saint-Saens). Ein charakteristisches Moment der Modernen ist die Kreuzung der Gattungen: Mischformen treten auf, wie das symphonische Drama (Strauß), die theatralische Symphonie (Mahler, Klose); ihre Meister sind vor allem Koloristen, Herrscher über den Farbenzauber. Der sog. Impressionismus, die Wiedergabe der Augenblicksstimmung (Debussy) reizt, ähnlich wie vordem in der Malerei; die Sezession ist ins Tonreich eingezogen (Reger), und allenthalben zeigt sich eine Vorliebe für das Exotische, Bizarre. Auch die Poesie des Häßlichen erhält in dieser Epoche des Naturalismus ihr Recht (s. die „Schaueroper" nicht nur der „Veristen"). Es ist auf den ersten Blick ein verworrenes Bild, das einem einstigen Radikalen selbst das heißumstrittene Schlagwort von der „Konfusion in der Musik" (s. S. 304) entlockte; seine Gestalten heben sich indessen doch von einem lichten, verheißungsvollen Grunde ab: diese moderne Musik samt allen Auswüchsen — mag auch vieles darunter Luxusmusik sein, Tonkunst um ihrer selbst, nicht um anderer, höherer Güter willen — erscheint als ein Kulturfaktor ersten Ranges, als ein Träger der modernen Stimmungsgewalten, als Künder unserer Seelenprozesse, als ein

Misch-gattungen.

Impressionismus. Sezession.

Kultur-werte.

Spiegelbild unserer ganzen stark bewegten Zeit. Nur in flüchtigen Zügen sei hier zur Orientierung eine Ueberschau über das Musikleben der Gegenwart gehalten, die sich ja den betrachtenden Zielen der Musikgeschichte eigentlich entzieht.

Deutsches Reich: Rich. Strauß, * 1864.

Der Hauptrepräsentant der modernen, insbesondere der deutschen Musik, der erste zeitgenössische Tonsetzer überhaupt ist Richard Strauß, * 1864 in München, Schüler von W. Meyer daselbst, HKM. in Berlin, der genialste und kühnste Fortpflanzer der neudeutschen Schule. Von der klassischen Richtung, der s. g. absoluten Musik ausgehend (Streichquartett, Serenade für Blasinstrumente, *C* moll-Ouvertüre, *F* moll-Symphonie u. a.), wandte er sich der Programmmusik zu, ihr manchmal Aufgaben und Stoffe aufzwingend, die noch weit über Berlioz und Liszt hinausgehen. Diese Werke, die mit ihrer aufs höchste gesteigerten Orchestertechnik — die Resultante der Instrumentierungskunst von Berlioz, Liszt, Wagner — verblüffen und auf der Wagnerschen Polyphonie fußend, die erstaunlichsten harmonischen Licenzen neben berückendsten Schönheiten aufweisen, sind: die symph. Phantasie „Aus Italien", die Tondichtungen „Don Juan", „Tod und Verklärung", „Macbeth", „Till Eulenspiegels lustige Streiche" (wegen des liebenswürdigen Humors besonders beliebt), „Also sprach Zarathustra" (nach Nitzsche; das am meisten gepriesene, aber auch am meisten angefochtene, jedenfalls am kühnsten angelegte seiner Orches-



terstücke), „Don Quixote", „Ein Heldenleben" — vielleicht sein persönlichstes Werk, in dem S.' Interpreten nicht mit Unrecht die Schilderung des eigenen künstlerischen Lebenslaufes erblicken; siehe auch die Reminiszenzen an eigene Werke (im 1. Teil „Des Helden Friedenswerke") — und die gemütvolle „Sinfonia domestica" (häusliche Symphonie), ein Bild des uns umgebenden Lebens, in der Malerei an Uhde gemahnend. S.s erste Opernwerke „Guntram" und „Feuersnot" drangen wenig durch; hin gegen schritt seine symphonisch gehaltene „Salome" (nach O. Wilde, 05, vgl. S. 302) wahrhaft sensationell über die Bühnen. Ihr folgt 09 „Electra" (nach Hofmannsthal). Den Konzertsaal beherrscht S. durch interessante Kammermusikwerke, zahlreiche geistvolle Lieder von leuchtendem Kolorit, und einige Männerchöre [„Lied d Freundschaft"]. Das Chorwerk (Soli u. Orch.) „Taillefer" (nach Uhland) ist des Künstlers Dank an die Heidelberger Universität für die Ernennung zum Dr. phil. h. c. 04.[1])

In seinen letzten Schöpfungen zeigt sich S. so recht als der musikalische Sprecher seiner Zeit, all ihrer gewaltigen Empfindungen, Sehnsuchten und Leidenschaften; ein Sprecher, den man hören muß, ob man will oder nicht. — Die Ansprüche, die S. als Orchestertechniker stellt, der den riesigen Apparat noch durch neue Instrumente zu bereichern sucht, zeigt die Besetzung der „Solome": Piccolo, 3 gr. Fl., 3 Hob., Engl. Horn, „Heckelphon" (neu!), 5 Klar., Baßklar., 3 Fag., Kontrafag., 6 Hörner, 4 Tromp., 4 Pos., Tuba, Pauken, Tamtam, starkbesetztes Streichquintett. (Vgl. S. 175 das Seelewig-Orchester!) Nicht immer freilich steht der immense Instrumentalapparat im rechten Verhältnis zum Effekt — eine Schwäche der Modernen überhaupt — und oft gemahnt eine gewisse Scheinpolyphonie (die mehr auf dem Papiere, auf das Auge des Musikers wirkt) an die meisterlich gemalte Scheinarchitektur in der bildenden Kunst.

Einer nur macht R. Straußen den Rang streitig: der gewaltige Kontrapunktiker Max Reger, * 1873 zu Brand i. Bay. (lebte in München, seit 07 UMD. und KP. in Leipzig). In seinen überaus fruchtbaren, auf den Gebieten der Orchester-, Kammer-, Orgel-, Klavier-, Chor- und Liedmusik sich bewegenden Schaffen (bereits über 100 große bezw. mehrfach geteilte Werke) setzt er den Bach-, Beethoven-, Brahmsweg fort, individuell erfindungs- und gestaltungskräftig, aber auch überschäumend wie kein zweiter Meister der Gegenwert. Klavier- und Orgelspieler, wie Orchesterdirigenten erhalten durch R. die schwersten Aufgaben. Bachsche Art schlägt namentlich in Rs. Kammerwerken (Violin- [darunter

Reger, * 1873.

[1]) B.: G. Brecher, 00, Brl. „Harm." R. Batka, 08, Charlottenburg, Virgilverlag. — L.: Rösch u. König, Analyse des „Heldenleben", Lpz. Lkt. Studien v. Dr. Leop. Schmidt u. R. Wanderer, NZ. f. M. 05, Nr. 40. — Werkeverz. NMZ. 07, 19.

4 Solo]sonaten, Cellosonaten, Trios, Quartette und Quintette) durch. Neben geistlichen und weltlichen Chorwerken (auch a capella) stechen namentlich kolossale Orgelstücke (Sonate, Monologe, Phantasien und Fugen [über BACH. op. 46], Orchesterwerke [Variationen und Fuge über ein Hillersches Thema op. 100], ein Violinkonzert, dann Uebertragungen und Bearbeitungen von Bach, Chopin, Wolf hervor. R.s Bach-Variationen für Klavier sind unserer Zeit das bedeutendste Werk dieser Gattung. R.s eminente Kunst wirkt wie eine Vorahnung des Chromas.[1]) Vornehmlich Meister der absoluten Musik, ist R. in der Vokalkomposition weniger glücklich, zumal er das durch Wagner und Wolf teuer erkaufte Deklamationsgesetz ignoriert. Extrem sezessionistisch erscheint R. in vielen seiner „Lieder". [„Schlichte Weisen"]. Das Wort scheint seine Phantasie zu unterbinden, doch Herzenstöne schlagen auch hier durch. Aus manch dräuendem Gewölke bricht bei Strauß und Reger nach langem wieder die Sonne des Humors, des musikalischen Witzes hervor.



Pfitzner. Der dritte im deutschen Bunde ist Hans Pfitzner (* 1869 zu Moskau, seit 08 KD. in Straßburg), der genialste vielleicht als Pfadfinder auf harmonischem Gebiet in seinen schönheitsreichen, doch tiefernsten Musikdramen. „Der arme Heinrich", „Die Rose vom Liebesgarten" gehören zu den wenigen markanter aus der Wagnernachfolge hervortretenden Opern. (Auch Orchester-, Kammer- und Gesangwerke.)[2]) Inmitten eines Münchener Komponisten-Ringes sehen

[1]) Vgl. Rich. Braungarts Essay „M. R." im Dtsch. Volksbl. Dez. 05; Thiessen, M. R. u. s. Kammerwerke, NMZ. 05, 22 und die Studien von Müller-Reuter, Leichtentritt, Niemann u. Hehemann, NZ. f. M 05, Nr. 44.

[2]) B.: Cossmann, Zeitgemäße Frankfurter Broschüren.

wir den vornehmen Max Schillings (* 1868 Düren, seit 08 HKM. Schillings.
Stuttgart), der Wagners hohe Kothurne sozusagen offiziell aus dem
Hause Wahnfried übernahm: Opern „Ingwelde“, „Der Pfeifertag“,
„Moloch“; symph. Fantasien „Meergruß“, „Seemorgen“; Lieder, eine
wirkungsreiche, melodramatische Musik zu Wildenbruchs „Hexenlied“,
die hymnische Rhapsodie „Dem Verklärten“ [Schiller]) und die Jung-
deutschen Ad. Sandberger (* 1864: Op. Ludw. d. Springer, Orchester-,
Chor- und Kammersachen), Ernst Boehe (* 1880: das 4 teilige Or-
chesterwerk „Odysseus“), Herm. Bischoff (* 1868: Symph. in E,
Walt. Courvoisier (* 1875: Orchesterwerke, Lieder), R. Louis (symph.
Phant. Proteus), v. Kaskel (* 1866: Opern [„Bettlerin v. Pont des
Arts“], symph. Suite), die Chorkomponisten E. Istel (* 1880), v. Wolff
u. a. Dieser in Thuille (S. 307) wurzelnden Münchener Schule ge-
hörte auch der hochbegabte, frühverstorbene Fritz Neff († 04: „Chor
der Toten“, „Schmid Schmerz“, „Weihe der Nacht“) an. In München
wirkt endlich der treffliche Friedr. Klose (* 1862: Messe, Elfen- Klose.
reigen für Orch., symph. Dicht. „Ein Traum“ [mit Chorschluß], dramat.
Symph. „Ilsebill“). Zu den bedeutendsten Jungmeistern aber ge-
hören die beiden hervorragenden Pianisten Eugen d'Albert D'Albert.
(* 1864 Glasgow), der sich vornehmlich als Opernkomponist
(„Kain“, „Die Abreise“ [ein entzückendes musikalisches Lustspiel im
Stil Aubers], „Tiefland“, „Izeyl“ u. a.), das Terrain immer mehr er-
obert, und der Schlesier Konrad Ansorge (* 1862) der „Maeter- Ansorge.
linck der Musik“, dessen höchst eigenartige, traumhaft „hell-
dunkle“ Lieder (über modernste Texte von Dehmel, Stefan George,
Evers, Mombert, Nietzsche u. a.) „einen abgeklärten Gipfel-
punkt in der musikalischen Sezession bilden“ (Schrader). Unter
klassizistischem wie neudeutschem Einflusse wirken (in Berlin)
die Symphoniker bezw. Chor- und Kammerkomponisten Georg
Schumann (* 1866 ausgezeichneter D. der Singakademie: Klavier- Schumann.
Trio op. 25, Chorwerke [„Totenklage“, „Sehnsucht“], Orat. „Ruth“,
Variat. u. Doppelfuge über ein lustiges Thema u. a. für Orch., sämt-
lich geistvoll), der formgewandte Rob. Kahn (* 1865: „Mahomets Kahn.
Gesang“ f. Ch. u. Orch., interessante Liederkreise [„Sommerabend“] und
Klaviersachen), G. Lazarus (* 1861: Op. „Mandanika“, Russ. Lieder-
spiel „Von Don und Wolga“), Friedr. Koch (* 1862: „symph. Fuge“
Orat. „D. Tageszeiten“ u. a.), Hugo Kaun (* 1863: Symph. „An m. Kaun.
Vaterland“); A. Könnemann (* 1861 Baden-Baden, MD. in Mähr-
Ostrau: Opern [„D. tolle Eberstein] und Orchesterwerke), die Klavier-
komponisten Jos. Weiß (* 1864), G. Jenner (* 1865).

Auf dem Opernfelde streiften einige Komponisten den
hohen Wagner-Kothurn ab um sich „volksmäßiger“ zu ergehen,
oder das „Märchen“ aufzusuchen, so neben Siegfr. Wagner (s. S. 300)
mit besonderem Glück der Humperdinkschüler Leo Blech (* 1871 Blech.
Aachen, HKM. in Berlin, vorzüglicher Klavier- [Mozart-] spieler: „Das

war ich", „Alpenkönig u. Menschenfeind"; auch symph. Gedichte)[1]), dann W. v Baussnern (* 1866: „Volksopern" [Dürer i. Venedig, D. Bundschuh]), M. Burckhardt (* 1871: „König Drosselbart" [eine gleichnamige Op. auch von Kulenkampff]). — Eine richtige modern-deutsche Volksoper steht indessen noch aus. Ebenso die moderne musikalische Parodie-Travestie. Im Operettenlager begegnet uns vornehm graziös und humorvoll J. A. Platzbecker (* 1860, MS. zu Dresden: „D. Wahrheitsmund" u. a.; auch Lieder, Chöre).

Platz-becker.

Vornehmlich auf dem Gebiete des Chorgesanges bemerkbar sind noch: der von der altdeutschen Chormusik [„Madrigal"] beeinflußte A. v. Othegraven (* 1864 Köln, dort KP.: „Milchbrunnen", „Meine Göttin", Volkslieder-Bearbeitungen f. Männerchor), Rud. Buck (* 1866), der in seinen kraftvollen, kühne Harmonik und Modulation zeigenden Chören [„Gothenzug", die charakteristische „Wilde Jagd"] auf die Veredelung des Männergesanges beherzt hinzielt (s. Kap. V); Pet. Faßbänder; O. Fried (* 1871, Berlin: „D. trunkene Lied" aus „Zarathustra";[2]) auf dem Felde der Instrumentalmusik: Karl Gleitz (* 1862: symph. Dicht. ‚Ahasver", „Fata morgana" u. a., Kammerwerke, Lieder; polemische Schrift „Künstlers Erdwallen"); P. Ertel (* 1865 Posen: symph. Dicht. „Maria Stuart", „Pompeji"), Franz Mikorey (* 1873 München, HKM. in Dessau: „Tragische Symph.", Lieder), Bernh. Sekles (KP. in Frankfurt a. M.: die stilvolle Serenade für 11 Soloinstrumente op. 14), H. G. Noren (Berlin: Orchestervariationen „Kaleidoskop"), der Leipziger Hans Hermann (Berlin), der Freiburger Jul. Weißmann (* 1879, Symph.), Walter Lampe (* 1872 Leipzig: Serenade für 15 Blasinstrumente), Cyrill Scott u. a. Vgl. auch die Versuche von R. H. Stein, S. 8, Note. Den neuzeitlichen Bestrebungen, die Pflege der evangelischen Kirchenmusik idealen Anschauungen zuzuführen, huldigt vornehmlich Fritz Lubrich (* 1862, Kgl. MD. in Sagan), der Schöpfer einer neuen eigenen Weise zu „Deutschland über alles" und anderer schwungvoller, insbesondere patriotischer Chöre u. Lieder (vgl. a. a. O.).

Othe-graven. Buck. Fried. Gleitz. Sekles. Noren. Lubrich.

Das deutsche Lied.

Als Liederkomponisten insbesondere sehen wir außer R. Strauß, Reger, Ansorge, Pfitzner, d'Albert, Schillings, Kahn, Kaun, Istel: van Eyken, Scheinpflug (* 1875: „Worpswede"), dann mit schlesischen Dialektgesängen Paul Mittmann (* 1868 Habelschwerdt, Organist und MS. zu Breslau); ihnen gegenüber stehen die hier vorweg zu nennenden Deutschösterreicher: G. Mahler, v. Weingartner, Hausegger, Streicher, Horn, Pfohl, v. Procházka.

Oesterr.-Ungarn:

An der Spitze der österreichischen Komponisten, wie in der vordersten Reihe der zeitgenössischen Tonsetzer überhaupt steht, als letzter Ausläufer der großen Wiener Schule, der

[1]) B.: Dr. Rychnovsky, Prag, Dürerverlag. — [2]) B.: P. Bekker, Brl. „Harm.".

Deutschböhme Gustav Mahler, * 7. Juli 1860 Kalischt, 1897 bis 07 HKM. und Hofoperndirektor in Wien, seither als ausgezeichneter, begeisternder Dirigent, auf Reisen. In seinen 8 Symphonien (Nr. 2 C moll, mit Chor und Soli [Auferstehungs-Symph.], manchmal an Bruckner und Wagner erinnernd, Nr. 5 d moll [„Riesensymphonien", abendfüllende Kolossalwerke], neben denen noch „Humoresken" für Orchester, das Märchenspiel „Rübezahl", „D. klagende Lied" f. Ch. und Orch., dann Gesänge (zum Teil plastisch orchesterbegleitet [Kindertotenlieder, Lieder eines fahrenden Gesellen]) hervorstechen, erweist sich M. [1]) neben Rich. Strauß als der bedeutendste, raffinierteste Orchestertechniker der Gegenwart. Treffend charakterisiert Dr. Th. Helm den Gegensatz der musikalischen Ziele u. Zwecke beider Meister: „wie Mahler mehr al fresco ins Große arbeitet, Strauß als feinster Zeichner und Kolorist viel mehr ins Detail geht; jener vor Allem leidenschaftlich-pathetischer Ausdrucksmusiker, dieser exzentrisch-kühner Programmmusiker ist, dem aber dabei (seit seinem „Eulenspiegel" unverkennbar fast überall!) ein gewisses Lächeln überlegenen Humors um die Lippen spielt. Bei beiden Meistern ist es die ganz außerordentliche Willens- und Gestaltungskraft die einen packt, häufig geradezu überwältigt, man mag wollen oder nicht". G. Mahler, * 1860.



Gustav Mahler.

Umgekehrt wie R. Strauß als Schöpfer der Symphonischen Oper, kann M. als Schöpfer der Theatralischen Symphonie bezeichnet werden; nicht nur äußerliche Momente, wie die Trompetenverwendung „hinter der Szene" und das bei M.s späteren Symphonien hinzutretende vokale Element verraten die Mischung von

[1]) B.: Specht, Brl., Gose u. Tetzlaff, 05; Schiedermayr, Brl., „Harm." — L.: Lieder-Studie v. Dr. A. Schering, NZ. f. M. 05, Nr. 40.

symphonischem und Bühnenstil.[1]) In der verblüffenden Verwendung der Kontraste, des jähen Wechsels von Stimmung und Ausdruck, als eines im Wesen der Natur begründeten Kunstmittels, ist M. insbesondere Meister — ein neuer Stamitz, wenngleich ohne Naivetät. Auch M., der Fortsetzer der Linie Beethoven, Berlioz-Liszt-Bruckner, ist innerhalb der erweiterten Kunstform der modernen Symphonie Programm-Musiker, wenn er auch selbst jegliches Programm verwirft. Der Widerstreit der Meinungen hat wie Strauß' und Regers, so auch M.s Werken das allgemeine Interesse zugewendet.

Neben dem spezifisch Wiener schlägt mitunter auch ein slavisch gefärbter Ton bei M. durch, welch letzterer wie schon bemerkt

Deutschböhmen: zur engeren Gruppe der deutschböhmischen Komponisten gehört. Zu diesen (vgl. S. 327, 332 f.) zählen, teils in der Heimat, teils im Auslande wirkend: in Prag selbst der Epiker Dr.

Rietsch. Heinr. Rietsch (* 1860, Univ. Prof. d. Musik und MS. [vgl. a. a. O.]: Chöre und Lieder, die frische „Tauferer-Serenade" für Orch. op. 25, auch Kammerwerke u. Bearbeitungen [Thuille, Wolf]) u. der

Procházka. Lyriker Rud. Freih. Procházka (* 1864, MS. [vgl. a. a. O.]: Tonmärchen [allegor. Op.] „Das Glück", geistl. Melodrama „Christus"; Werke für Orch. [„Symph. Lieder"], Ch., Klavier; Lieder); in Wien

Horn. der Reichenberger Camillo Horn (* 1860 MS.: Symph., Konzertouv. Sonate, Klavier- und Chorsachen, Gesangsszenen [„Thusnelda", „Wal-

Stradal lada"], Lieder), Pianist Aug. Stradal (* 1860, auch bahnbrechende Bearbeitungen von Bach, Liszt, Bruckner u. a.); in Hamburg Ferd.

Pfohl. Pfohl (* 1863, MS. [D. moderne Oper u. a.]: Orchest.- und Vokalwerke [„Turmballaden", Chorwerk „Twardowsky"]; in Reichenberg Chorkomponist Moissl (s. d.), die Kammerkomponisten F. Gerhardt u. Kögler; unter den Jüngsten die Schöpfer symphon. Dichtungen Dr. V. Reifner (* 1878: „Frühling", Balletmusik, Gesänge); Brecher (* 1879, KM. Hamburg: „Rosmersholm" nach Ibsen), Willner (Leiter d. Stern-K. Berlin: „Sehnsucht" nach Schiller), J. Stransky (KM. Hamburg, „Hagar"); Chorkomponist Renger, die Liederdichter Ernst Ludwig (KP. Wien), R. Schüller (Dessau), R. Robitschek (Leiter des Klindworth-Scharwenka-K. Berlin) u. Operettenkomponist Dr. A. Götzl (Prag: „Zierpuppen").[2]) Dieser Gruppe gegenüber steht jene der na-

Jung-Tschechen: tionalen Komponisten [Jungtschechen], der Erbfolger Smetanas

---

[1]) Als Kuriosum hier des alten Adelung (Wörterbuch, 1808) Bemerkung über den „Theater-Styl in der Musik, welcher feurig, ausdrückend und in manchen Stellen mahlerisch (!) ist, aber dagegen weniger gebunden seyn und weniger Kunst der Harmonie anwenden darf; zum Unterschiede von dem Kirchen- u. Kammer-Style".

[2]) Vgl. hier: Katalog d. Mus. Ausstellg. Reichenberg, 06.

und Dvořáks, angeführt von Vitězslav Novák (* 1870, Prag), dessen motiviert-polyphone, innerlich erlebte Musik durch einen wallachisch-slovakischen Volkston gefärbt erscheint — im Gegensatze zu Smetana und Dvořák, von denen jener die tschechisch-nationale Musik, wie wir wissen, überhaupt begründet, dieser in sie das allgemein slavische Element eingeführt hat. Den Anregungen wiederholten Aufenthaltes in Mähren und der Ungarischen Slowakei entsprossen u. a. das symph. Gedicht „Auf der hohen Tatra“, die „Slowakische Suite“; daneben Kammer-, Klavier- [Sonata eroica], Vokalwerke und impressionistische Lieder. Mit Novák konkurriert, gleichfalls slowakische Tonzüge aufweisend, der Schwiegersohn Dvořáks, Jos. Suk (* 1874) mit eigenartig rhythmisierten Kammer- und Bühnenmusiken, Klavier- und Orchesterwerken [symph. Dicht. „Prag“, Symph. „Asrael“, ein farbenglühendes „Phantast. Scherzo“ op. 25]; ein eminent gesund-musikalisches Talent zeigt der famose Orchesterdirigent O. Nedbal (* 1874, MD. der Wiener Volksoper) in elegant stilisierten kleineren Instrumentalwerken [„A. d. Kinderleben“ f. Klavier] und der Musik-Pantomime „D. faule Hans“. Unter den Jüngsten: Celansky (halbmelodramatische Op. „Kamilla“ [selbstverfasster Text], Musik zu Zeyers „D. Brüder“), Ott. Ostrčil [Musikdrama „Wlastas Ende“], Loschták [Rispetti f. kl. Orchester], der Hymnenkomponist Hrazdira, die Instrumentalkomponisten L. Prokop, Karl Moor [Op. Hjördis], Bautzky, die Kirchenkomponisten Sychra und F. Picka u. a.

Novák. Suk. Nedbal. Ostrcil. Picka

Größtenteils deutschösterreichischen Ländern — sie bilden mit Deutschböhmen sozusagen eine geistige Provinz des Deutschen Reiches — bezw. Wien entstammen: Felix Weingartner Edler von Münzberg (* 1863 Zara, hervorragender Dirigent, MS.[1]), preuss. HKM., seit 08 Nachfolger Mahlers in Wien), der in seinen Musikdramen [„Sakuntala“, „Malawika“, „Genesius“, „Die Orestie“, „Golgatha“, Musik zu „Faust“], Symphonien, symph. Dichtungen [„König Lear“, „D. Gefilde der Seligen“], Kammer-, Klavierwerken und Liedern nach und nach die ursprünglich eingeschlagene übermoderne Bahn verläßt; Siegm. v. Hausegger (* 1872, Graz, Sohn des verdienten Musikaestheten Friedr. v. H. [† 1899: „Vom Jenseits d. Künstlers“ u. a.]: Op. „Zinnober“, symph. Dichtungen [„Barbarossa“], „Dionys. Phantasie“, Lieder), Jos. Reiter (* 1862, D. des „Mozarteums“ Salzburg: Op. „D. Bundschuh“; Requiem, 8stimmige Chöre und Kammerwerke)[2]; Fel. v. Woyrsch (* 1860 Troppau, lebt in Altona: Symph., Violinkonzert „Skald. Rhapsodie“, das in Holbeinstimmung getauchte Mysterium „Totentanz“ f. Soli, Chor, Orch. u. Orgel op. 51, Passionsoratorium, „Sapphische Ode an Aphrodite“); Theod. Streicher (* 1874 Wien, Urenkel

Deutsch-Oesterreicher: Weingartner. Hausegger Reiter. Woyrsch. Streicher.

---

[1]) „Die Lehre von der Wiedergeburt u. d. Musikalische Drama“; „Üb. d. Dirigieren“; „Bayreuth 1876-96“; „D. Symph. nach Beethoven“.

[2]) B.: M. Morold, Wien, Fromme.

des Andreas St.: Lieder [„A. d. Knaben Wunderhorn“] in der urwüchsigen Holzschnittmanier altdeutscher Volksweisen, Chorwerk „Mignons Exequien“); die Kammerkomponisten Walt. Rabl (* 1873 Wien, KM. Düsseldorf) und Arn. Schönberg (* 1874 Wien: stark sezessionistisches Streichsextett, Kammersymph.); A. v Zemlinsky (* 1872 Wien: Opern [„Sarema“], Kammerwerke); der Oratorien-und Kirchenkomponist P. v. Hartmann (* 1863 Salurn, lebt zu Rom); Rod. v. Mojsisovics (* 1877 Graz, lebt in Leipzig: Romant. Orgelphant., Instrumental- und Vokalsachen); Pianist Gu. Peters (* 1856 Graz, KP. Wien: 2 symph. Kammerstücke; seine Devise: Jedes Werk sei der Ausdruck inneren Erlebnisses); MD. Mart. Spörr in Wien (Symph.) u. a.[1]) In Wien schafft bemerkenswert der Holländer Brandt-Buys (Kammerwerke, Op. „Veilchenfest“). Unter den lachenden Erben von Joh. Strauß hatten im Operettenkönigreich neben Weinberger, Eysler, Reinhardt besonderes Glück der Deutsch-Ungar Fr. Lehár (* 1870 Komorn: die beispiellos erfolgreiche „Lustige Witwe“ u. a.) und Osk. Straus (* 1870 Wien: „D. lustigen Nibelungen“, „Walzertraum“).

Schönberg. Zemlinsky. Neue Wiener Operette: Lehár. Straus.

Ungarn: Dohnányi.

In Ungarn bemerken wir den Pianisten E. v. Dohnányi (* 1877 Preßburg, bedeutend als Symphoniker, Kammer- und Klavierkomponist [die großartig angelegte Passacaglia op. 6], Klavier-Quint.) und den Lieder- und Chorkomponisten E. Lanyi (* 1862, MD. Miskolcz).

Ein rumänischer Komponist ist G. Dina (Cântâri funebrale, Bearbeitungen von Volksliedern und Tänzen [Nationaltanz „Hora“]).

Italiener. Veristen: Mascagni.

Bei den Jungitalienern brach sich naturalistisch die Schule des „Verismo“, des Realismus und der literarischen Volkstümlichkeit Bahn und schuf die „Wirklichkeitsoper“. Über Nacht kam und verging der Ruhm von Pietro Mascagni (* 1863 Livorno) und seiner „Cavalleria rusticana“ (1890). Sensationell wirkte bei den allenthalben förmlich weihevoll inszenegesetzten Erstaufführungen, von aller Reklame abgesehen, vor allem die in einem Akte und sozusagen Atemzuge straff geführte, realistisch packende Handlung mit ihrer unleugbar leidenschaftlich aufflammenden Musik; es war ein wohltuend empfundener Gegensatz zu den ermüdenden Stundenlängen des deutschen Musikdramas. Wie die Pilze schossen nun die einaktigen „veristischen“ Stunden- und Mordopern auch im deutschen Opernwald hervor, ohne — mit geringer Ausnahme („Mara“ von Ferd. Hummel, * Berlin 1855, Harfenvirtuose) — auch nur ähnlichen Erfolg zu haben. (Vgl. Humperdinck S. 305.) Die Geschichte vom glücklichen „Ersten“, dem ein Wurf gelingt und das „Wenn zwei das gleiche tun . . .“ ließ auch hier die zahlreichen Nachahmer eine bebedauernswerte Rolle spielen. Während Mascagni selbst mit keinem späteren Werke („Freund Fritz“, „Ratcliff“ u. a.) mehr seinen Ruhm zu erhalten ver-

[1]) Vgl. hier: „Oesterr. Komponisten-Lexikon“ im Musikb. a. Oesterr.“ 08 u. „Deutsch-österr. Künstler- u. Schriftstellerlex.“ Wien, 06. Lechner.

mochte und nur noch der Einakter „A basso porto" von Spinelli (* 1865) über die Bühnen ging, gelang es Ruggiero Leoncavallo (* 1858 Neapel) gleich hinterher mit dem Zweiakter „J Pagliacci" („Der Bajazzo") einen starken Konkurrenztrumpf auszuspielen. Die ungleich feinere, edlere Musik verhalf diesem Werke auch zu beständigerem Erfolg und Ansehen, wenngleich auch Leoncavallo mit keiner weiteren Oper mehr Glück machte. Seine „Bohême" insbesondere wurde durch die gleichnamige Oper von Giacomo Puccini (* 1858 Lucca) besiegt, dem anfangs nicht beachteten eigentlichen Begründer der jungitalienischen Richtung (Op. „Le Villi" 1884). Den Wagnerstil mit dem Verismo verschmelzend, schuf sich P. insbesondere durch die raffiniert glänzend gesetzte „Mordoper" ‚Tosca' den ersten Platz unter den Jungitalienern. Bezeichnend äußert sich P. selbst über die Opernkunst seiner Heimat, die „echte Menschendramen" verlange: „Ich habe die Ueberzeugung, daß wir Italiener stets unserem Temperament entsprechend komponieren sollen. Für uns gibt es nur den Ausdruck der Leidenschaft, wir schreiben mit dem Herzen, und nur lebendige Menschen können wir unserer Veranlagung entsprechend schaffen." (Weitere Werke „Manon", Madame Butterfly" [japanisches Sujet]). Hier zählen noch mit die Opernkomponisten: Samara (* 1861 Corfu: „Flora mirabilis"), Em. Pizzi (* 1862 Verona: „Messa solenne" im Stile Ch. Gounods), Cilea: „Adrienne Lecouvreur" 02, und Umb. Giordano (* 1868 Neapel: „Mala vita", „Andrea Chenier" u. a. Aeltere gute Pfade wandelt Cesare Rossi aus Mantua (* 1864, MD. Trient: „Nadeja").

Leoncavallo.

Puccini

Giordano.



G. Puccini.

Unter den Instrumentalkomponisten stehen den schon (S. 321) genannten Maestri Sgambati und Martucci zunächst

Bossi. der erste Orgelspieler Italiens M. Enrico Bossi (* 1861 in Salò am Gardasee, KD. Bologna: Kammer-, Orgel- und geistl. Vokalmusik (Violin-Sonaten, Sonate in *D* für Orch. und Orgel; Orgelkonzerte, „D. verlor. Paradies"; kirchl. Chorwerk „Das Hohe Lied" op. 120, Op. „D. Prophet" 07)[1] und Ferruccio Busoni (* 1866), ein genialer Tonkünstler, Pianist und Improvisator (Orchester-, Kammer- u. Klavierwerke [Var. u. Fuge op. 22]). Busoni, tritt in seinem kürzlich erschienenen hochinteressanten „Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst" gleich für die Dritteltöne ein, die dem dafür geschärften Ohre einen ausgeprägten Charakter offenbarten. Busoni macht auf die Beschränktheit des 12 Halbtonsystems aufmerksam und stellt ihm gegenüber als Möglichkeiten der weiter abzustufenden Siebentonfolge (durch Intervallerhöhung und -Erniedrigung) 113 verschiedene Skalen fest, z. B. c des es fes ges as b c, mit abwechselnder harmonischer Unterlage des *a*-moll, *Es*-dur und *C*-dur-Dreiklanges. Bemerkenswert meint B. u. a.: „Was in unserer heutigen Tonkunst ihrem Urwesen am nächsten rückt, sind die Pause und die Fermate." Neben A. Longo (* 1864, Kammer-, Klaviersachen) und dem teils von Wagner, teils von Palestrina-Bach angehauchten Kirchenkomponisten Abbate Perosi (* 1872, Dirigent der Sixtina: Oratorien[-Trilogie: Marcuspassion, Christi Verklärung, Lazarus' Auferweckung], Requiem, „Suites" [10 röm. Städtebilder] f. Orch.] u. a.) macht E. Wolf-Ferrari aus Venedig, dort (* 1876) KD., insbesondere als Kammer- und Opernkomponist Aufsehen (Kammer-Symph. op. 8, Op. „D. neugierigen Frauen", das eindrucksvolle Orat. „La vita nuova"). Als Kammerkomponist tritt L. Sinigaglia (* 1868 Turin: Piemontesische Rhaps. f. Viol. u. Orch., Piemontes. Tänze f. Orch.) auf.

Busoni. Perosi. Wolf-Ferrari. Sinigaglia.

Franzosen. Impressionisten: Debussy.

Wie Rich. Strauß in Deutschland, ist Claude Debussy (* 1862 St. Germain) der Führer der Moderne in Frankreich, zu Paris lebend, vom Meinungskampf nicht wenig umstritten. Seine Musik bezweckt unter eigenartiger Bereicherung der Harmonie (vgl. Riemann) die allerfeinste Wiedergabe der Augenblicksstimmung, insbesondere mit Hilfe des Orchesters, wie in dem Musikdrama: „Pelleas u. Melisande" (nach Maeterlinck, im rezitierenden Deklamationsstil) und den hochinteressanten symph Skizzen („Nachmittag eines Faun", „D. Meer", Nokturnen f. Orch. u. Frauenchor.[2]) Suggestive Stimmung, immer wieder nur Stimmung, hinweg über Satz und Regeln (deren Beherrschung hier allerdings Vorbedingung), ist das A und Z der modernen französischen Impressionistenschule, deren nicht recht greifbare Tonsprache auch in der Klavierkleinkunst mit neuen Klängen und virtuosen Maltechniken überrascht. Die Gruppe dieser extremen Neuromantiker

[1]) Vgl. die Studie v. Prof. W. Weber N. Z. f. M. 05, Nr. 40.
[2]) Vgl. Laurencin: Notes sur l'art de D., Courier musical 04, 5 ff. — Studie v. Gaston Knosp, N. Z. f. M. 05, Nr. 40.

— es treten neben Debussy noch hervor P. Dukas ([düka] * 1865 Paris, MS.: symph. Ged. „D. Zauberlehrling“ *Es*-moll-Sonate), Rhené-Baton (* 1879), Ravel, Roparts (* 1864), und über die Grenze sozusagen, der Spanier Albéniz (s. S. 337) — schmälert förmlich die Erfolge der anderen Jungfranzosen, wie eines G. Charpentier ([scharpangtjeh] * 1860, dessen Festoper „D. Krönung der Muse“ oder „Louise“ auch in Deutschland gefiel [Orchestersuite „Impressions d'Italie“, Symphoniedrama „Des Dichters Leben“ f. Soli, Chor u. Orch.][1]), der Opernkomponisten Lambert (* 1861: „D. Spahi“), E. Missa, C. Erlanger, X. Leroux, P. A. Vidal, Reg. Hahn, Pierné (* 1863 Metz: „Vendée“, Chorwerk „Kinderkreuzzug“, u. a.) Dukas. Ravel. Charpentier. Vidal. Pierné.

In Belgien gipfelt die national-vlämische Schule in Paul Gilson (* 1865 zu Brüssel, MD. zu Löwen: Orchesterwerke [„Das Meer“, „Phantasie über canadische Volksweisen“], Opern, Chorwerke) neben dem sich eine Reihe von Jungwallonen: Ryelandt, Rasse, Vreuls, Dupuis bemerkbar macht; an der Spitze der in Niedermeyer († 1861, Chorwerke) wurzelnden französisch-schweizerischen Schule stehen Barblan (* 1860: Orgelwerke) und Jaques-Dalcroze ([schakdalkrohs), * 1865 Wien, KP. Genf: Chorwerke, Opern, eine kurzweilige Serenade f. Streichquartett; vgl. auch S. 38 Note). In der deutschen Schweiz folgen dem reichsdeutschen Zuge: V. Andreae (* 1879 Bern, MD. Zürich: symph. Phantasie u. a. Werke für Orch., Ch. [„Das Göttliche“] u. Kammer) J. v. Glenck (* 1883 Zürich, KM. Metz: Op. „D. Frühlingsfest“, Orchestersachen, Lieder), Rob. Herrmann (*1869 Bern: symphon. und Kammerwerke individueller Prägung), Herm. Suter (Chöre [„Unsre Berge“], Kammermusik), Othm. Schoek (herzhafte Lieder). Belgier: Gilson. Französ. Schweizer: Barblan. Dalcroze. Deutsch-Schweizer: Andreae. Glenck. Herrmann. Suter.

Mit den Jungdeutschen und Jungfranzosen bilden die von beiden zum Teil beeinflußten Jungrussen den mächtigen Dreibund in der modernen Musik. Ihr Stil entspringt einer freien chromatischen Tonalität. Insbesondere die in Virtuosenglanz getauchte Kammer- und Klaviermusik erregt hier unsere Aufmerksamkeit: teils russisch-national (Volkslied),[2]) teils romantische, wie neudeutsche Einflüsse (Chopin, Liszt) verratend, immer voll Temperament und sinnlicher Melodik, den Ausblick in ein Neuland der Harmonie eröffnend. Fußend auf den Traditionen der „Novatoren“ (S. 323) führt etwas akademisch Alex. Glasunow, * 1865 zu Petersburg, dort lebend (6 Symphonien, Serenaden, Suiten, 2 Ouvertüren über griechische Themen; symph. Dicht. „D. Meer“, „Karneval“, „D. Wald“, „Frühling“, „Le Kremlin“, „Stenka Razine“; „Oriental. Rhapsodie“ usw., Novelletten u. Suite f. Streichorch.; Kammerwerke; Krönungskant. für Chor und Orch.; Ballett Russen: Glazounow

[1]) Ch. und Widor führten ins Orchester als neues Instrument die Celesta, ein glockenklingendes Stimmgabel-Klavier [Mustel-Paris] ein. — [2]) Auswahl russ. Volkslieder [Eugenie Linew] 07.

„Raymonda“; Klavierstücke) den Reigen der Neurussen an, in dem
Rebikow. wir Rebikow (* 1867, Begründer d. Gesellsch. d. russ. Komponisten,
ein Impressionist à la Debussy [u. a. melomimische Szenen ohne Worte,
Scriábin. bloß Musik und Mimik]), Sapellnikow, den zukunftsreichen Scriábin
Rachmaninow. (* 1871, etwas dekadent),[1]) Rachmaninow (* 1872: Klavier-
Glière. konzert), Zolotarew (* 1873), Glière (* 1875), Gretschaninow (Lieder),
Lowtzky, Kalafati, Tiniakow, Karpow, Tscherepnin (* 1873; Ballettsuite,
Kallinikow. Chorsachen), Pogoiew u. a. erblicken, und dem auch Kallinikow
(† 01: symph. Dicht. „Zeder u. Palme“ [Heine]) angehörte. Zwei
Nebengruppen zweigen ab: eine deutsch-russische mit dem Kammer-
komponisten Al. Winkler (* 1865, KP. Petersburg) und dem
Juon. brahmsisch angehauchten P. Juon (* 1872 Moskau, in Berlin lebend:
„symph. Skizzen“, Kammer- u. Klavierwerke, Lieder); und eine „süd-
russisch-levantinische unter Einfluß orientalischer und italienischer
Blumenfeld. Musik“ [Niemann] mit Fel. Blumenfeld (* 1863, HKM. Petersburg:
Balten: vornehmlich wohllautende Klaviermusik) an der Spitze.[2]) Zu den bal-
Wihtol. tischen Tondichtern gehören die Livländer (Letten) Wihtol * 1863,
KP. Petersburg: Chorballaden, Lieder, bearbeitete lettische Volks-
weisen [sehr schön!], Klavierwerke), Jurjan, Kalning, Dr. Gerh. v.
Keußler. Keußler (* 1874, seit 06 MD. Prag: „Auferstehung und jüngstes
Gericht“, Fresko f. Orch. u. szen. Rezitation; auch MS. [„D. Grenzen
Tobias. der Aesthetik]); der Esthe Rud. Tobias (Kirchenmus., Orat. „Jonas“,
Kant. „Joh. Damascenus“, 42. Psalm f. Chor, Orch., Org.), die Lieder-
komponisten Arth. Wulffius, C. Hunnius (s. 255[3]), Hans Schmidt, W.
Sacks. — Neuartig in Melodie, Rhythmik und Harmonik erscheint der
Kalning. Lette Kalning, der die alten strengen russischen Kirchentöne an-
schlägt (Ganztonschritte, originelle Intervalle, terzlose Schlüsse): seine
aparten Lieder, Klavier- und Violinstücke weisen mit ihren Klängen
der Melancholie und Einsamkeit auf litauische Volksliederquellen.

Polen: Unter den Polen, namentlich bei den Pianisten Henric Melcer
Stojowski. (* 1869, z. Z. in Wien: Klavierkonzerte u. a.) und S. Stojowski
(* 1870; unter neufranzösischem Einfluß in harmonischer und instru-
mentaler Beziehung, sonst chopinartig: Suite f. Orch.: Symphonie,
Klaviermusik), bei Roman Statkowski (* 1860: Klaviersachen,
Nowowiejski. Op. „Filenis“), Fel. Nowowiejski (* 1875: Symphonien, Orato-
Karlowicz. rien[„Quo vadis“ nach Sienkiewicz], M. Karlowicz (bedeutendes Violin-
konzert D-dur), tritt das nationale Element ähnlich vornehm
wie bei Chopin hervor, der ihnen die Richtung gab.

Skandinavier: Aus dem hohen Norden begegnen uns in Dänemark: der
Nielsen. Dramatiker Carl Nielsen (* 1865, bibl. Op. „Saul u. David“, Kammer-
Henriques. musik) und die Instrumentalkomponisten Glaß (* 1864), Henriques
(* 1867, Klaviermusik), Ludw. Nielsen (* 1876); in Norwegen: der
Schjelderup. Dramatiker G. Schjelderup (* 1859, MS., zu Dresden lebend:

---

[1]) Vgl. Dr. W. Niemanns Studie, N. Z. f. M. 05, Nr. 40.

[2]) Vgl. Dr. M. Dietz: D. Jungrussen u. d. neueste Klaviermusik, WKM. 04, 48 f.

Op. „Norweg. Hochzeit", Musik zu Gjellerups „Opferfeuer" u. a., Orchesterwerke [Sommernacht a. d. Fjord"]) und die Instrumental- bezw. Klavierkomponisten Halvorsen (* 1865), Melling, Alnaes (* 1872), Cleve (* 1879); in Schweden: Die nationalen Opernkomponisten Peterson-Berger (* 1867: Musikdrama „Ran" 03, Märchenspiel, „Das Glück" 02) und W. Stenhammar (* 1871 „Fest auf Solhaug", „Tirfing"), beide neben Alfén (* 1872) u. a. unter neudeutschem Einfluß auch Instrumentalmusik pflegend. Eine interessante nationale Schule erwuchs in Finnland; ihren ersten Repräsentanten Wegelins (* 1846 Helsingfors, das. KD.: Klavier- und Vokalmusik) und Rob. Kajanus (* 1858 Helsingfors, MD.: „Rhapsodie", symph. Dichtungen [„Aïno") u. a.) folgt als Hauptvertreter Jean Sibelius (* 1865 Tawastehus, KP. Helsingfors) mit den auch bei uns bekannten sinf. Dichtungen „D. Schwan v. Tuonela" (nach dem Volksepos „Kalevala"), „Finlandia", „Leminkaïnen zieht heimwärts" u. a. Orchesterwerken, einer Musik zu Pauls „König Christ. II.", Liedern, finnischen Volksweisen f. Klavier, einem Violinkonzert u. a. Neben ihm tritt E. A. Järnefelt (* 1869, eine zeitlang in Deutschland wirkend) als symphonischer Dichter [„Korsholm"] und Liederkomponist an der Spitze der Jüngeren (Melartin * 1875, Merikanto u. a.) hervor.[1])

Halvorsen. Alnaes. Cleve. Peterson-Berger. Stenhammar. Finnen: Wegelius. Kajanus. Sibelius. Järnefelt.

Mit fremder markanter Zunge reden uns schließlich an: der spanische Pianist Granados y Campina (* 1867: sinf. Dichtungen, Lieder, span. Tänze u. a. f. Klavier); der in Berlin lebende portugiesische Pianist José Vianna da Motta (* 1868 auf St. Thomas: Portugies. Szenen u. Rhapsodien f. Klavier, auch MS.; s. a. a. O.); die Holländer Wagenaar (* 1862 Utrecht, dort Domorganist: „Fritjofs Meerfahrt", Ouvert. „Cyrano" u. a.) und Schäfer (* 1874, Kammer- u. Klaviersachen); der Engländer Granville Bantock ([bän-] * 1868 London, zu Birmingham wirkend: Opern, dramat. Kantaten, symph. Ouvertüre, „Saul", eine Chorsymphonie in 24 Teilen (!) „Kehama" u. a.)[2]); die Amerikaner (Neuyorker) F. van der Stucken (* 1858 Texas: Orchester- u. Chormusik) und Limbert (* 1866, KP. Düsseldorf: Kammer-, Klavier- und Vokalwerke); nicht zuletzt der von deutschen Eltern in England zu Bradford 1863 geborene Friedr. Delius (in Paris), ein origineller Harmoniker, der auf einsamen Orangepflanzungen Floridas abgelauschte Naturklänge in seiner symph. Dicht. Sea-Drift („Meerestreiben", für Solo, Chor u. Orch.) echt impressionistisch wiedergibt und auch in einem Musikdrama „Romeo u. Julia auf dem Dorfe" [nach Keller], der Negeroper „Koanga", dem Chorwerk „Lebensmesse" [Nietzsche], riesigen „ethnographischen" Orchester-Variationen mit Chor „Appalachia", einem Klavierkonzert, Liedern usw., wohl die allermodernste, tonpoetische Sprache spricht.[3])

Granados. Motta. Wagenaar. Bantock. Delius.

[1]) Vgl. B. Weigels Studie z. Gesch. finnischer Mus., NMZ. 08, 12.
[2]) Eine britische Nationaloper steht noch aus. In einer Preiskonkurrenz 07 siegte Maylor mit seinen „Angelus".
[3]) B.: Chop, „Harm." Brl. 08.

Resumé.

Flüchtig nur ist das Bild der Musik unserer Tage hier skizziert; und doch — welche Fülle an markanten, vielfach interessanten Erscheinungen [1]) und deren reger, modern-tonkünstlerischer Bewegung. Was immer man auch gegen gewisse Auswüchse dieser Bewegung, insbesondere gegen einzelne Persönlichkeiten, die Reger und R. Strauß ins Treffen führen mag — wir, die gegenwärtig Lebenden, dürfen und sollen es froh empfinden, eine Reihe solch „erstklassiger Musikmenschen" unter uns zu wissen und Zeugen ihres Ringens zu sein. Erst die spätere Geschichte ist berufen, über sie zu richten.

[1]) Außer den markantesten Erscheinungen der Moderne konnten nur die Schöpfer größerer Werke bzw. nur solche, die auch über die Landesgrenze schritten, Beachtung finden. Von Verlagsangaben wurde hier als von den Tagesaufgaben des Musikhandels abgesehen. S. die Gratiskataloge der großen Musikverlagsfirmen. — Vgl hier noch: „Musik u. Musiker d 19. Jahrhdts. bis z. Gegenw. in 20 farb. Tafeln" — eine originelle, im großen ganzen zuverlässige Stammtafel der modernen Tonkunst — von Dr. Walt. Niemann (einer unserer berufensten Musikforscher, Komp., * 1876 Hamburg [Sohn von Rud N.)], ferner: Groves Lexikon (s. S. 254 ob.); Dr. Karl Storck (Kunst- u. MS., Berlin, * 1873), Gesch d. Mus. Stuttg. 05. Hans Merian, Gesch. d. Mus. i. 19. Jahrh., 2. A. [Smolian], Lpz. Spamer; Riemann, Opernhandbuch, Lpz. 1887; Batka, D. moderne Oper, Prag 02 Riemann, Gesch. d. Mus. seit Beethoven, 00; Bellaigue, Un siècle, 00; Grunsky, D. Mus. d. 19. Jahrh, 02; H. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper. 2 Bde. 1887. C. F. Becker, Die Tonkünstler des 19. Jahrh. 1849.

V. Die moderne Musikpflege.

20. Virtuosen, Konzerte, Vereine; Unterrichts- und Schriftwesen.

Von weitgehendstem Einfluß erscheinen die Hauptträger der Virtuosität, sofern sie — wie: die Pianisten Liszt †, Bülow †, Clara Schumann †, Saint-Saëns, Alex. Dreyschock †, Ant. Rubinstein †, Leschetizky, Annette Essipoff, d'Albert, Édouard Risler, Reisenauer †, Busoni, Pugno, Pierret, Friedmann, Ansorge, Alfr. Grünfeld (* 1852 Prag, Kammervirtuose und Komponist Wien: feine Salonmusik); die Geiger Joachim †, Wilhelmj †, Sarasate †, Auer, Sauret, Burmester, Hubermann, Marteau, Ysaye, Ondříček; die Cellisten: Davidoff †, Popper (der „Cellokönig", * 1843 Prag, KP. Pest [„Requiem" für 3 Celli u. a.]), Grützmacher sen. † und jun., Jul. Klengel, Hausmann, Hugo Becker, Heinr. Grünfeld, Hekking; die Quartettspieler: Joachim †, Halir und Hollaender in Berlin, Hugo Heermann in Frankfurt a. M., Prill und Rosé in Wien, Lewinger und Petri in Dresden, Waldemar Meyer, Zajic, die „Böhmen" Hoffmann-Suk-Nedbal [jetzt Herold]-Wihan neben dem „Ševčík-Quartett", die „Brüsseler" [Schörg], „Holländer" und „Pariser"[1]; die Triovereinigungen (Hekking,- Russisches-[Vera Maurina-Press], Holländisches Trio), Klarinettist Mühlfeld † (für ihn schrieb Brahms sein op. 114, 115, 120);[2] die Meistersänger [Hochstimmen:] Ben Davies, R. zur Mühlen, Felix Senius, Marcella Sembrich, Lilli Lehmann, Marcella Pregi; [Tiefstimmen:] Jul. Stockhausen †, Eug. Gura †, Georg Henschel, Messchaert, Sistermans, Dr. L. Wüllner, Alice Barbi, Julia Culp, Camilla Landi, Lula Mysz-Gmeiner, Ernestine Schumann-Heink, Felix u. Adrienne v. Kraus-Osborne, Carl Perron, Scheidemantel u. a. (s. die folgenden Kap.) — die Fertigkeit nicht als End-

Virtuosen. Klavier. Geige. Cello. Quartette. Gesang.

---

[1]) Weltberühmt war s. z. das „Florentiner Quartett" 1866–80: Jean Becker aus Mannheim (seit 1866 Florenz, † 1884), Masi († 1894 in Rom als Ministerialsekretär), Chiostri, Hilpert. [2]) Das Konzertreisen anderer Instrumentalvirtuosen hat gegen früher fast aufgehört; wir nennen u. a. den Bratschisten H. Ritter (* 1849, erfand die Altviola), die Kontrabassisten Dragonetti († 1846), Láska (* 1847 Prag, Kammervirtuose Schwerin), Sládek († 01 KP. Prag), Simandl (* 1840 Blatna i. Böhm., Hofmusiker Wien). Die Flötisten Andersen und Winkler (Weimar †), die Hornvirtuosen Strauß († Vater von Richard S.) und Gumpert, den Trompetisten Eichborn, die Harfner Parish-Alvars († 1849), Oberthür († 1895), gegenwärtig Zelenka-Lerando aus Prag — alle meist auch Komponisten und Pädagogen.

zweck betrachten, sondern sie verwenden, um Meisterwerke in vollkommenster Form vorzutragen — also nicht die „eitle Musik der Konzerte" (Goethe) zu machen. Ihre Programme enthalten die Namen aller großen Meister, unterliegen nur der Gefahr der Schablone.

Chöre. Gleichen Ruhm erwerben sich die großen Chor-Gesanginstitute (an der Spitze der Berliner Philharmonische Chor [Prof. Siegfr. Ochs, der Matador unter den Chorleitern]; vgl. S. 138 ob.), Opern. Opernhäuser (Wien, Dresden, München, Berlin, Frankfurt, Hamburg, Prag [deutsch und tschech.], Budapest) und Orchester. Orchester-Vereine (vor allen: Hofkapellen bezw. Philharmonien Wien, Dresden, Berlin, Meiningen, Hamburg; Gürzenich-Köln, Gewandhaus-Leipzig, Museum und „Palmengarten" [M. Kaempfert, * 1871: Opern, Orchester- u. Kammerwerke]-Frankfurt a. M., Kaim-München, Lamoureux und Colonne in Paris [Brennpunkte des französischen Musiklebens]; auch die Kurkapellen der Weltbadeorte [Karlsbad usw.] spielen hier mit) deren Beispiele die Vereine kleinerer Städte mehr oder weniger folgen.

Eine eigentümliche Erscheinung der neueren Zeit sind die Musikfeste. Musik- und Gesangfeste. Besonders zeichnen sich die 1817 gegründeten niederrheinischen Musikfeste durch Glanz und Gediegenheit aus. Zu diesen Festen (gewöhnlich drei Tage: Aufführung eines größeren klassischen Chorwerkes, ein Orchester- und ein Künstlerkonzert) Dirigenten. werden die bedeutendsten Dirigenten — neben den S. 305 genannten namentlich gefeiert: Nikisch (* 1855 Ungarn), Mahler, Weingartner, Busoni, Ferd. Löwe, Safonow (* 1852) — und Solisten berufen. Nach diesem Muster finden auch in Schleswig-Holstein, Mecklenburg und Schlesien (Breslau und Görlitz) Musikfeste statt. Glanzvoll sind ferner die Aufführungen der Tonkünstler-Versammlung des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins", 1859 durch Liszt inauguriert, wobei hauptsächlich die Werke fortschrittlicher Komponisten berücksichtigt werden. (Änliche Zwecke verfolgt in England die „Musical League".) Leider spielen oft persönliche Beziehungen und das wuchernde Kliquenunwesen mit. An die Förderung der zeitgenössischen Produktion wendet sich ein richtiges Wort Lederers: daß alle Tonsetzer, die mit Ernst und aus dem Innersten schöpfend ihre Innenwelt der Kunst der Töne anvertrauen, ein gleiches Recht haben, gehört zu werden; daß kein Mensch befugt ist, diese oder jene Richtung a priori gering Haus- u. Kammermusik. zu schätzen. Erhöhte Pflege erfahren Haus- (vgl. S. 152², 245) und Kammermusik (das Bestreben, den Tonwerken intensive Wirkung Konzertreformen. abzugewinnen, zeitigt verschiedene ästhetische Reformversuche im Konzertsaal — z. B. dessen Verdunkelung [nach Dr. Marsop][1]); auf der Tonkünstler-Versammlung 1903 Heidelberg machte Wolfrums verschieden verstell- und beleuchtbare Konzertbühne-Aufsehen —, Pro-

[1]) Studienblätter eines Musikers. Brl. Schuster & Löffler.

grammstil usw.), sowie das auch staatlicherseits ob seines erziehlichen Wertes geförderte Volkslied.[1]

Volkslied

Ein weiterer Faktor der Musikbestrebungen unserer Zeit sind die Männergesangvereine und ihre Feste. Der erste Männergesangverein war die 1809 von Zelter gestiftete Berliner „Liedertafel"; sie zählte nur Dichter und Komponisten zu Mitgliedern. Bei frugalem Abendbrot wurden die verfaßten Lieder vorgetragen. Zelters Unternehmen fand Nachahmung; zunächst rief in Zürich Hans Georg Nägeli 1810 eine Liedertafel, aber mehr aus dem Volk heraus, ins Leben und wurde der Begründer des volkstümlichen, insbesondere des schweizerischen Männergesanges. Ihm schlossen sich zuerst die Vereine Süddeutschlands an. 1824 wurde der Stuttgarter „Liederkranz" durch Zumsteeg gegründet, 1827 zu Plochingen das erste deutsche Liederfest gefeiert. Es entstanden Liedertafeln in Leipzig, Frankfurt, Königsberg, Breslau (Mosewius), Dessau (Fr. Schneider), 1843 der Wiener (Aug. Schmidt), 1845 der Reichenberger (die zweitgeborene Liedertafel in Österreich, die erste in Böhmen; die ältesten Singvereine sind wohl der zu Mies i. B. [1808] und der Wiener evangelische, 1818 von Andr. Streicher gegründet), der „Kölner Männergesangverein", der Leipziger „Pauliner-G.V." u. a., die sich eines vorzüglichen Rufes erfreuen. Eine größere Anzahl Liedertafeln bilden Sängerbunde (Schwäbischer, Pfälzischer, Schlesischer, Badischer, Norddeutscher usw. Sängerbund, oder nach Persönlichkeiten: Zöllner-, Julius Otto- [† 1877, D. d. Dresdner Liedertafel)-, Schubert-Bund usw.), die ihre regelmässigen „Liederfeste" abhielten. Aus diesen Sängerbunden bildete sich der „Allgemeine deutsche Sängerbund", der sein erstes großes Fest 1865 in Dresden mit 20000 Sängern[2]), sein siebentes in Breslau 1907 mit einem Mitgliederbestand von 120000 Sängern beging. Der deutsche Sängerbund i. Böhmen (verdienstvolle Leiter: Friedr. Heßler [* 1838 Prag, Komp.: Symph., Klavierwerke, Lieder, Männerchor „Trostspruch der Deutschen in Oesterr."] und Hans Schneider [UMD. Prag; Chorlieder]) zählt allein 10 Gaue mit 212 Vereinen und 5150 Sängern!

Männergesang.

Sängerbunde.

Es gibt heute wohl kein Städtchen, kaum ein Dorf, das nicht eine Liedertafel — bei der leider beliebten Zersplitterung auch mehr — hätte. Nicht selten jedoch zu beklagen sind: schlechter, weichlicher

---

[1]) S. das neue Deutsche Volksliederbuch (auf Anregung und Befehl Kaiser Wilhelms I., unter Beteiligung von R. v. Liliencron, Friedländer, Rich. Strauß, Humperdinck, Bruch, Hegar, Kremser, Kirchl, Koschat), die staatliche Publikation „D Volksl. i. Österr." (Arbeitsausschüsse in allen Ländern). Vgl. Pommers Zeitschrift „D. dtsche. Volksl."; Landau: „Vom dtschn. Volksl." WKM. 05, 25; M. Arpad „D. rumän. Volkslied", Internat. Lit. u. Mus.-Berichte 03, 9. Aubry: Esquisse d'une Bibliographie de la chanson populaire en Europe, Paris, 05. — S. S. 97, 152[2], 251 f. — Volksl. Nr. NMZ. 08, 17. — „Hausmusik des Kunstwart" [Batka].

[2]) Vgl. O. Elben „D. volkstüml, dtsche. Männergesang". 2. A. 1887. — Scheumann, „Jul. Otto, s. Leb. u. Wirken" Dresd. 04.

Geschmack, zu großes Wertlegen auf bloße Äußerlichkeiten und geringer Eifer zu ernstem Üben. „Nirgend haben sich", bemerkt Rud. Buck (s. S. 347), „Süßlichkeit und Maniriertheit der Empfindung so breit gemacht, nirgends hat eine so fade, charakterlose, ja lächerliche Virtuosität solches Unheil gestiftet. Nichts ist unkünstlerischer als die landläufige ‚Tonmalerei' in der Männerchormusik, nichts kleinlicher. Von dem Augenblick, da die Männerchor-Komponisten anfingen in dem gedachten Sinne mit Tönen zu malen, hörten sie auf, Musik zu machen". In neuester Zeit macht sich nun ein lebhaft zu begrüßendes Streben nach neuer, ernsthafter Neugestaltung des Männerchorsatzes geltend. Verschiedene tüchtige Komponisten inaugurieren eine Reform desselben, stellen aber mit der aus der Wahl des bedeutenderen textlichen Vorwurfes Hand in Hand gehenden Vertiefung und Bereicherung der [im Männerchorsatze an sich recht beschränkten] Ausdrucksmittel bisher ganz ungewohnte Anforderungen an die Ausführenden. Ganz richtig meint Buck: „wo Außerordentliches durch den Vorwurf der Komposition verlangt werde, müsse man auch außerordentliche Darstellungsmittel wagen. Nur dürfen wir über der Verwegenheit die Ausführungsmöglichkeit nicht aus dem Auge verlieren und keine Musik gegen den Chor schreiben. Männer wie Friedr. Hegar sind mit gutem Beispiel vorangegangen und man braucht nur an die farbenfrohen, eigenartigen Chöre des Finnen Jean Sibelius zu denken um zur Überzeugung zu kommen, daß wir mit den Möglichkeiten noch lange nicht am Ende sind, daß sich mit dem eigenen Ausdruck auch die eigene Satztechnik immer wieder von selbst einstellen wird. Los von der Manier, jeder singe, wie ihm der Schnabel gewachsen ist! Unsere Männerchöre haben sich nun so lange mit den Monstrositäten einer entarteten schablonenhaften Kunst beschäftigt, daß sie allein die Zufuhr frischen Blutes vor vollständiger Degeneration bewahren kann. Die Tonsetzer aber sollten sich mehr einer Musikgattung annehmen, bei deren Pflege viele Tausende ihre einzige musikalische Anregung finden." Man beseitige diese Klagen, wähle insbesondere gediegene Werke (B. Klein, Grell, K. Kreutzer, Schubert, Spohr, Weber, Mendelssohn, Hauptmann, Jul. Otto, Carl Zöllner, H. Marschner, R. Schumann, F. Hiller, Rietz, Gade, Veit, Vierling, Franz Wüllner, Möhring [† 1887], Brambach, Mangold, Rob. Franz, Brahms, Liszt, Cornelius, J. Dürrner [† 1859], Franz und Vinzenz Lachner, Reinh. Becker, Bruch, Filke, Gernsheim, Grieg, Hutter [* 1848: „Im Lager der Bauern", „Ablösung"], F. G. Jansen, Arn. Krug, Rheinberger, Rich. Strauß, Reger [op. 83!], Jos. Reiter, Attenhofer, Hegar, Buck, Hausegger, Othegraven, Thuille, Woyrsch, Heinr. Zöllner, Engelsberg, Goldmark, Heuberger; der Chormeister Ad. Kirchl, Burgstaller [* 1857, MD. Pilsen: „Sommernacht"], Hans Wagner, Thomas Koschat [* 1845 Klagenfurt, Wiener Hofkapellsänger: populäre Chorlieder im typischen Kärntner Volkston, Liederspiel „Am Wörthersee"] [1])

Reform

[1]) Vgl. Marold „D. Kärntner Volkslied u. Th. K." 1895. — Neben Koschat beweisen u. a. auch der Pariser G. L. Cottrau ([Kótroh]

Kremser, Franz Mair, Rud. Weinwurm, M. v. Weinzierl u. a.), schenke namentlich auch dem Volksliede (treffliche Sammlungen von Silcher und Erk) besondere Pflege; dann werden diese Vereine musikalische Bildung in Kreise hineintragen, in die jene größeren Institute mit ihrem Einfluß nicht dringen können.[1])

Cäcilien-Verein.

Außer den erwähnten Vereinen wirkt bedeutsam noch der „Allg. deutsche Cäcilien-Verein" 1867 durch Franz Witt (1834—88, Priester und Chorallehrer; Vokalmessen) zu Regensburg gegründet über ganz Deutschland, einen Teil der Schweiz und Österreich und in Deutsch-Amerika verbreitet. Sein Zweck ist, die würdige Reformation der katholischen zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Verfall geratenen Kirchenmusik, so daß sie sowohl den Anforderungen der Kunst als auch der Kirche entspricht. (Vereinsorgan: „Fliegende Blätter f. kathol. Kirchenmusik" und „Musica sacra"; belehrende Vorträge und Musteraufführungen bei den Diözesan,- Bezirks,- und Generalversammlungen.) Seine Sorgfalt widmet der Verein (dem es auch nicht an Gegnern — Anti-Cäcilianer — fehlt) dem gregorianischen Chorale, der polyphonen Gesangsmusilk älterer und neuerer Zeit, dem Kirchenliede in der Volkssprache, dem Orgelspiele und der kirchlichen Instrumentalmusik.[2]) Ähnlich bildeten sich auch in der protestantischen Kirche die deutsch-evangelischen Kirchenchor-Verbände in Mecklenburg, Schlesien, Brandenburg, Sachsen, Bayern, Württemberg, Baden, Hessen, Elsass-Lothringen, der Schweiz usw. (mit dem „Niedersächs. Chorverband" [Hannover, Braunschweig, Oldenburg, beide Lippe und Bremen] zum „Deutschen evang. Kirchen-Ges.-Ver." vereinigt). Vgl. S. 138.

Evangel. Verbände

Musik-Unterricht.

Die methodische Behandlung des Musikunterrichts findet in allen Zweigen emsige und tüchtige Bearbeiter, und die Literatur ist gerade auf diesem Felde sehr reich.[3]) Bemerkens wert pflegen in Deutschland die Schulbehörden das geistliche und

---

† 1874 Neapel) und dessen Söhne Teodoro († 1879 Komponist von santa Lucia und Addio mia bella Napoli) und Giulio, daß heute noch Volkslieder geschaffen werden.

[1]) Vgl. Lubrich: Chorgesangschule f. Männergesangvereine 3. A. — A. König, „D. dtsche. Männerchor, Lpz. Lckt.; den Dirigenten empfohlen! Desgl. Jos. Pembaur „Üb. d. Dirigieren", ebda 07.

[2]) Der Nestor unserer kirchlichen Vokalkomponisten ist Mich. Haller (* 1840) Kirchen KM. und Kanonikus Regensburg, auch Theoretiker [Kompositionslehre f. d. polyphon. Kirchengesang]).

[3]) Vgl. (neben den einschlägigen Angaben im II. Teil dieses Buches) in der Kompositionslehre: die Werke von A. B. Marx, A André, S. W. Dehn, Hauptmann, Weitzmann, Sechter, F. W. Franke, E. F. Richter, H Bellermann, P. Piel, M. Haller, Reger, Rud. Schütz („Musikal. Grundformen" 08), E. W. Degner-Weimar (modern-pädagogisch); in der Ästhetik vgl. zu S. 5 Note noch: Hanslick, S. 303 und Ambros, S. 362[2]); Ehrlich, „Die Musik-Ästhetik in ihrer Entwickelung"; Dr. Arth. Seidl (* 1863, Hoftheaterdramaturg Dessau, MS.) „Vom Musikalisch-Erhabenen. Prolegomena zur Ästhet. d. Tonk.

weltliche Volkslied in den Schulen. Gleiche Sorgfalt beweist die Bestimmung des preussischen Ministeriums, dass in den Lehrerseminarien auch Musikgeschichte gelehrt werden soll. Deren Kenntnis ist durchaus notwendig, um den Zusammenhang der Tatsachen begreifen und unsere heutige Musik schätzen zu lernen.[1]) Als musikalische Fachschulen wirken die Konservatorien zu Leipzig, Wien [Bopp], Prag (seit 1811 [v. Káan])[2]), Köln [Steinbach, Klauwell], Dresden, Hamburg, Bonn, Frankfurt a. M., Wiesbaden, Stuttgart [M. Pauer], München, Würzburg, Königsberg [Kühns], Augsburg und Sondershausen [HKM. Traugott Ochs; „Lohkonzerte"]; in Berlin insbesondere die „Hochschule" [J. Joachim †], die „Akademie" [Bruch, Humperdinck, Gernsheim], das „Kirchenmusikinstitut" [Kretzschmar], ferner das Sternsche [Hollaender] und das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium, 1855—90 die Akademie von Franz Kullak u. v. a. Privatanstalten.[3]) An der Spitze freilich steht Paris. Es folgen im Auslande namentlich: Basel, Genf, Brüssel, Petersburg, London, jüngster Zeit Tokio. Vgl. auch Dalcroze's Bestrebungen[4]) und die Musik-

Konservatorien.

1887. Dr. Alfr. Schüz (MS. u. Komp. Stuttgart; s. a. a. O.) „Zur Ästhetik d. Musik", Metzler, Stuttg. — Beiträge zur allg. Musiklehre u. Ästhetik liefert u. a. H. Rietsch (Genet. Darstellg. d. musikal. Elemente u. Mus. als Ton- sprache in „D. Grundlagen der Tonk.," Lpz. 07 Teubner), der überdies zum ersten Mal eine Systematik der modernen technischen Errungenschaften lieferte (in „D. Mus. i. d. 2. Hälfte d. 19. Jhrhdts." Lpz. 2. A. 06, seither vielfach nachgeahmt und benützt). Vgl. auch die „Handbücher d. Musiklehre [X. Scharwenka] und Batkas Schriften. In Bezug auf Wesen und Bildung der Töne neben Helmholtz' „Die Lehre von den Tonempfindungen", Zamminer „Die Musik und Musik-Instrumente" (Giessen, Ricker), Starke „Physikal-Musiklehre" Lpz. 08. Die moderne Wissenschaft beschäftigt sich auch mit den geheimnisvollen von der Romantik längst geahnten Verbindungen zwischen verschiedenen Sinnesreizen: Tönen, Farben, Düften, Geschmacks- und Tastempfindungen (z. B. dem Tönesehen, Farbenhören, Geschmackshören einzelner Personen (Synästhesie, Synopse; vgl. Herm. Schröder „Ton u. Farbe" und „Naturharmonien" (über Kombinationstöne) Brl. 06.); auch die „getanzte Musik" [Isidora Duncans Beethoven-Chopin-Tanzen] zählt hier mit.

[1]) Vgl. Prof. E. Krauses „Anleitung z. Stud. d. Mus.-Gesch. beim Unterr.", Hamburg 06 und die kleinen Handbücher der Mus.-Gesch. von Steuer, Berl. 01, Rich. Fuchs, Wuthmann u. a.

[2]) Vgl. Ambros' Denkschrift „D Konserv. i. Prag" Prag 1858. Außerdem wirkt in Böhmen hervorragend die deutsche Musikschule in Petschau. S. darüber Rychnovsky, Koppmann u. a.

[3]) Zum Lehrbefähigungsnachweis für den Musikunterricht an Mittelschulen und Pädagogien bestehen in Österreich staatliche Prüfungskommisionen zu Wien, Prag, Lemberg. Vgl. „Vorschriften f. d. Mus. Staatsprüfg. i. Prag", das. 06, Hoffmanns Wwe.

[4]) S. S. 38 u. Keil: Dalcroze u. d. musik. „Pädagogik d. Zukunft" Mus. Wochenbl. 07, 10. M. Lussy: d. Kunst d. musik. Vortrags. Lpz. Lckt.

pädagogischen Kongresse (Hamburg 05, Berlin 06). Allerdings gibt es da noch viel zu reformieren. Dr. W. A. Thomas, der einer Erziehung der technisch unbegabten Kinder, anstatt zur qualbereitenden Instrumentaltechnik, zum kunstverständigen Zuhören das Wort spricht, bemerkt[1]) hinsichtlich des an unseren Mittelschulen irrationell betriebenen Musikunterrichtes: „Schulen und Privatlehrer müssen vor allem mit der Musikgeschichte vertraut machen, und dabei besonders auch die Beziehungen zur Kulturgeschichte klarlegen, das Milieu in geistiger und wirtschaftlicher Beziehung schildern. In ganz unbilliger Weise wird bis jetzt die Teilnahme der hervorragenden Komponisten an Zeitideen und Geistesrichtungen, und umgekehrt, der bedeutende Einfluß der großen Künstler auf die Geistes- und sogar Wirtschaftsgeschichte einfach ignoriert".

Von hoher Bedeutung für das musikwissenschaftliche Studium sind die Lehrkanzeln (Professuren) für Musik an berühmten Universitäten (Vgl. S. 7[1]): Prag (Rietsch [deutsch] und Hostinsky [tschech.]), Wien (Dr. Gu. Adler, vgl. a. a. O.), Berlin (Kretzschmar)[2]); Oxford, Cambridge [Stanford], Edingburg [Niecks], Dublin [Prout]. Ferner die öffentlichen Musikbibliotheken (Hof,-Universitäts,-Landes,- und Stadt-B.); namentlich die von Peters-Leipzig[3]) und die musikal. Volksbibliotheken zu Wien und München seien genannt. Lehrkanzeln.

Am Werke arbeiten verschiedene Zeitschriften rüstig mit, vornehmlich: „Signale" Berlin [Red. Spanuth], „Die Musik" Berlin [KM. Schuster]), „Allg. Musikzeitung" [Schwers], „D. Klavierlehrer", musikpädagogisch (Berlin [Anna Morsch]), „Neue Musik.-Z." (Stuttgart, [O. Kühn]), „Schweizerische Musik-Z." (Zürich, [Dr. Nef]), „Bayreuther Blätter", [H. v. Wolzogen], „Rheinische Musik- und Theater.-Z." (Köln [Dr. Tischer]), „Deutsche Musiker.-Z." (Berlin [Schaub]), „D. Lyra" von A. A. Naaff (Wien), „Neue Musikal. Presse" (Wien), „Wiener Zeitschr. f. Mus." [Specht], „Dalibor" (Prag, tschechisch [Rektorys]), ferner der von Dr. R. Batka in Wien[4]) redigierte musikalische Teil des „Kunstwart" (München); speziell für katholische Zeitschriften.

---

[1]) „Glossen z. musik. Kultur", Signale 1907, Nr. 58.

[2]) S. Maurice Emanuel „La musique dans les universités allemandes" Paris 1898 Besondere musikalische Fakultäten und Doktorate bestehen nur in England; in Deutschland erfolgt die Promotion durch die Philosophische Fakultät. Den Titel „Musikdirektor" oder „Professor" verleiht in Deutschland der Kultusminister an hervorragende Leiter, Lehrer und andere Musiker (Virtuosen, Komponisten, Musikschriftsteller) von allgemeiner wissenschaftlicher und besonderer musikalischer Bildung und Bedeutung. In Österreich werden nur hervorragende öffentliche Musiklehrer durch den Professortitel ausgezeichnet.

[3]) S. Dr. Schmidkunz: „Mus. Bibliotheken", NMZ. 06, 23.

[4]) * 1868 Prag, MS. und Kritiker glänzenden Stils, vornehmlich Ästhetiker. Über die Werke („A. d. Opernwelt" 07 u. a.) vgl. a. a. O.

Kirchenmusik: „Musica sacra" [Haberl] und „Flieg. Blätter" [Fr. Schmidt] (Regensburg), „Gregoriusblatt" und „Gregoriusbote" (Düsseldorf [Bornewasser]), „Cäcilia" (Breslau [Gloger] und Straßburg [Dr. Mathias], „D. Kirchenchor" (Bregenz [Reichart]), „D. Chorwächter" (Schweiz [Walther), Solothurn); ferner für evangelische Kirchenmusik: „Urania" (Weimar [Gottschalg]), „Monatsschrift f Gottesdienst u. kirchl. Kunst" (Straßburg [F. Spitta u. Smend]), „Correspondenzblatt d. evang Kirch.-Ges.-Ver. f. Deutschl." (Leipzig [Sonne]), „Fliegend. Blätter d. evang. Kirchenmusik-Ver. i. Schles." (Sagan [Fritz Lubrich]). Für die Interessen der Männergesangvereine wirken: „D Sängerhalle" (Lpz. [Wohlgemuth]), „Chorgesang" (Lpz.). (Vgl. auch S. 277.)

Klassiker-Ausgaben. Außerordentlich billige, dabei meist sehr sorgfältig redigierte Klassiker-Ausgaben (zugleich mit handlicherem Format, durch den hierin bahnbrechenden Braunschweiger Verlag Litolff erst eingeführt; dieser berühmten „Collection Litolff" folgten weiter popularisierend die Editionen C. F. Peters-Leipzig, Augener-London, Breitkopf & Härtel-Leipzig [Volksausgabe], Steingräber, Universal-Edition-Wien) verbreiten musikalische Kenntnisse in immer weiteren Kreisen, so daß die Musik heute auf breitester Grundlage ruht, während sie früher nur von wenigen Bevorzugten gepflegt wurde. Siehe auch den Bruch mit dem mitteralterlichen Schlüsselwesen, der zopfigen transponierenden Aufzeichnung einzelner Instrumenten (Ausgabe in „Laien-(!) Partitur", S. 141[1]).

Geschichtsforschung. Hohen Aufschwung nahm die Geschichtsforschung. Forkel. Nachdem J. N. Forkel in zwei Quartbänden (1788 und 1801) die Thibaut. Musikgeschichte bis ins 15. Jahrhundert fortgeführt und Thibaut (s. S. 135[4]) beredt auf die Wichtigkeit des Studiums der Geschichte Kiesewetter. hingewiesen, erschien 1834 Kiesewetters Musikgeschichte. Daran schloß sich eine Reihe Editionen, die die musikalischen Werke der Vorzeit jedem zugänglich machten (u. a. die Ausgaben von Rochlitz, Coussemaker. Proske, de Witt, Commer, Dehn, Becker, Kade, Coussemaker, Riemann). Daneben schrieben über einzelne Zweige der Kunstgeschichte: v. Winterfeld, H. A. Hoffmann, Ph. Wackernagel, Koch, Gottfr. Döring, Meister, Bäumker, Zahn, Otto Kade u. a. über das deutsche Kirchenlied; Schubiger über St. Gallen; Lindner und Ed. Hanslick. Hanslick über die Oper; H. Bellermann über die Mensuralnoten, Fr. Bellermann. Bellermann, Gevaërt, Westphal über griechische Musik, Reißmann, Friedländer über das Lied, Lederer über den Ursprung der Polyphonie, Gevaërt. die Pariser Musikgelehrten Aubry über mittelalterliche, Imbert († 05) über moderne Musik. Besondere Zeitschriften („Monatshefte f. Musik- Eitner. gesch." [Robert Eitner], „Vierteljahrsschrift f. Musikwissensch," (vgl. S. 205), das Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (Leipzig, bis 1907 XIV Jahrgänge [Dr. Rud. Schwartz], mit seinem einzig dastehenden „Verzeichnis der in allen Kulturländern erschienenen Bücher und Schriften über Musik", gegenwärtig eines der unentbehrlichsten Handbücher), Haberls „Kirchenmusikal. Jahrb.") verfolgen gleiche Zwecke. Ebenso die „Internationale Musikgesellschaft", eine „Vereinigung von Forschern, Künstlern und Freunden der Musik als Kunst und Wissenschaft, die diesen beiden eng verbundenen Schaffens- und

Arbeitsgebieten ihre Tätigkeit widmet und in Publikationen [1]), Vorträgen mit Diskussionen und in Aufführungen reich entfaltet. Sie erstreckt sich über alle Kulturländer“ [Gu. Adler]. Wichtige Bausteine sind auch die Biographien über Händel (Chrysander), Mozart (Jahn), Haydn (Pohl), Beethoven (Thayer), Bach (Spitta), Weber (Jähns), Liszt, Wagner, Palestrina und Orlandus (Bäumker), Du Fay (Haberl).[2]) Alle Einzelbestrebungen suchte außer dem hochberühmten belgischen Musikgelehrten F. J. Fétis (1784—1871, KD. u. HKM. Brüssel, Komponist: Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. 8 Bde. 2. A. 1860—65. Supplement von A. Pougin. 2. Bde. 1878—80, und „Histoire générale de la musique“. 5 Bde. 1869) Kiesewetters Neffe A. W. Ambros (* Mauth b. Pilsen 1816, † Wien, zuerst Staatsanwalt, Univ.-Prof. d. Musik und KP. Prag, dann Ministerialbeamter und KP. Wien, auch Komponist [Schumannscher Richtung, vgl. S. 277 [3]])[3]) in seiner großartig angelegten, glänzend stilisierten, leider unvollendet gebliebenen „Geschichte der Musik“ (Lpz., Lckt.) als Ganzes zusammenzufassen. Wilh. Langhans († 1892) füllte die Lücke durch seine „Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts“, 2 Bde., aus. Außerdem fügte Otto Kade dem Ambrosschen Werke einen V. Bd. hinzu, mit einer ansehnlichen Reihe wertvoller, bisher meist ungedruckter, in den Bibliotheken Deutschlands, Frankreichs und Italiens größtenteils als Unica aufbewahrter musikalischer Kunstdenkmäler des 15. und 16. Jahrhunderts. Franz Brendel († 1868) brachte in seiner Geschichte (7. A. [Kienzl] 1888) die Musik in Verbindung mit den neudeutschen Zeitideen. Es schlossen sich in der allgemeinen Musikgeschichtsschreibung an: Em. Naumann (2 Bde., unnötig verlästert, NA. [Dr. Schmitz]); A. Svoboda (2 Bde., der erste besonders wertvoll durch seine Hinweise auf Musik und Poesie, der zu mosaikartige zweite anfechtbar) [ill.], A. v. Dommer, Köstlin, Prosnitz (* 1829 Prag, KP. Wien), Dr. Hugo Riemann (* 1849, Univ.-MP. Leipzig, erstaunlich fruchtbar als Musikgelehrter [reformierend auf dem Gebiet der Methodik des Musikunterrichtes, vgl. a. a. O.], Komponist [Kammerwerke u. a.] und Herausgeber älterer Musikwerke), Batka, Storck, Keller [ill.]; das 19. Jahrh. beleuchten Riemann, Merian, Rietsch, Seidl, Grunsky, Niemann u. a. (vgl. a. a. O.)[4]) Zum neuesten

Biographen. Ambros. Kade. Naumann. Dommer. Riemann.

[1]) Sammelbände der IMG. [1899—04 O. Fleischer, seither M. Seiffert].

[2]) S. a. a. O. Mußten wir da und dort das Wort „überschwänglich“ beifügen (der Vorwurf trifft nach Ansicht vieler auch des Verfassers Franz-Biographie), so sei an Hebbels Ausspruch erinnert: „Biographie soll keine Rezension sein, darum muß die Liebe sie schreiben.“

[3]) Weitere Schriften: „D. Grenzen d. Poesie u. Mus.“ 2 A. 1872 [Entgegnung auf Hanslicks „V. Musikal.-Schönen“], „Kulturhist. Bilder a. d. Musikleb. d. Gegenw.“ 2. A. 1865, „Bunte Blätter“ 2. A. 1896, „Kl. Schriften a. d Nachlaß“; „Abriß d. Mus. Gesch.“, „Vorlesungen f. Kronprinz Rudolf v. Österr.“

[4]) Hierher gehören auch die Musiklexika, neben Fetis, Grove (s. ob.), aus neuester Zeit vornehmlich von Riemann, 6. A. 05; R. Eitner (s. S. 128, Note), Bremer-Schrader, Lpz. Reclam, 05 *. Ferner F. Pazdireks Universal-Handb. d. Musikliter. aller Völker.

rechnen die „Handbücher der Musikgeschichte“, 4 Bde. 08 (Geschichte der einzelnen Formen nach Gattungen) von Herm. Kretzschmar (* 1848, Univ.-P. f. Mus. Berlin, bekannt durch seinen „Führer durch d. Konzertsaal“, 3 Bde. 1887 ff.). Tschechisch schrieben Stecker und Branberger.

Denkmäler. Hand in Hand mit den uns bereits bekannt gewordenen Neu-Publikationen alter Meisterwerke (Paléographie musicale, „Denkmäler“) gehen die immer zahlreicher veranstalteten historischen Aufführungen; so besonders Riemanns Collegium musicum in Leipzig, die aufsehenerregenden „100 historischen Konzerte“ des Musikforschers Dr. E. Bohn (* 1839) zu Breslau. Eigene Künstlergesellschaften, so die „Deutsche Vereinigung für alte Musik“ in München, die Pariser „Societé de concerts d' instruments anciens“ führen allenthalben Werke früherer Zeit anmutend-stilgemäß mit den alten Instrumenten auf. Schädigend wirkt nur ein ungeschicktes Modernisieren.

Histor. Konzerte.

Kritik. Wesentlich fördernden Anteil nimmt auch die Kritik der Fach- und Tagespresse, sofern sie ihre verantwortungsreiche Aufgabe — die kunstgerechte Beurteilung der Werke und Leistungen — sachlich, mit sittlichem Ernst und reinen Händen erfüllt, nicht einseitig auf eine Richtung schwört oder das „Verreißen um jeden Preis“ an die Stelle der Achtung vor dem Kunstarbeiter setzt. Leider hört man oft „von Kritiker-Erscheinungen unserer Tage, deren Auftreten nur pathologisch zu erklären ist, bei denen Anfälle von Größenwahn offenbar Überlegung, Vernunft, Verantwortlichkeitsgefühl, anständige Gesinnung erstickt haben“. Dr. Batka meint: „Nichts hat der richtigen Erkenntnis von Menschen und Dingen mehr geschadet, als der Wille zur Geistreichigkeit. Einem klingenden Aperçu, einem witzigen Wortspiel zu Liebe sind Meisterwerke verurteilt, sind Stümper gelobt worden. Geist wird leicht zum Widersacher der Sachlichkeit.“ Zu den Auswüchsen gehört die sog. „Nachtkritik“; sie „degradiert den Kritiker zum Reporter. Ein Künstler, der nach jahrelanger Arbeit und Entsagung sich in einem Konzert dem Publikum präsentiert und an dieses die Lebensfrage seiner Qualifikation stellt, ein Komponist, der seines Geistes und Herzens Kind der Öffentlichkeit schenkt, um von ihr zu erfahren, ob sie das Dargebotene akzeptiert, — sie sind Missionäre der Kultur. Eine Kulturäußerung aber bewertet man nicht nach reichlichem Tagewerk auf den ersten Eindruck hin Nachts zwischen 11 und 1 Uhr mit dem Schlaf in den Augen, mit ungeklärtem Hirn und Herzen.“ [1])

Rich. Strauß wünscht Gerechtigkeit und Liebe auch für die gediegenen Schöpfungen der „Meister zweiten Ranges“, und daß „weniger die Praxis befolgt würde, Unzulänglichkeiten aufzuweisen, als vielmehr das reichlich vorhandene Wertvolle und Echte klar hervorzuheben und dem Publikum mundgerecht zu machen.“ Alles in Allem muß anerkannt werden, daß die Gegenwart die Beziehungen der Tonkunst zum Geistesleben ihre Bedeutung als Kulturmacht zu würdigen weiß, ihre Auf-

---

[1]) S. „Harmonie-Kalender“ auf 1908, S. 22. — Vgl. Dr. Altmann: „Kritik ein Fach des musikalischen Unterrichts?“ N. Z. f. M. 04, 6 —

gabe begreift und mit Ernst zu erfüllen sucht.[1]) Für die materiellen Interessen der Musiker sorgen — allerdings noch zu wenig — Verbände und Genossenschaften.

Überschau.

Die Entwickelungsperioden der Musikgeschichte überschauend, erblicken wir als Marksteine: Gregor den Großen für den liturgischen Choral, Palestrina und Lasso für die Kirchenmusik, Händel und Bach für Kantate, Oratorium und Fuge, Stamitz-Haydn-Mozart-Beethoven und Berlioz-Liszt-Wagner für Instrumentalmusik und Oper. Aus der Epoche des Realismus (Nachahmung, Niederländer) gelangten wir in die des Idealismus (Palestrina, Klassiker, Klassizisten) und stehen nun mitten in jener des Naturalismus (Neuromantik), die nach immer schärferer Betätigung des Naturgefühles strebt. Ob das einen „Verfall" (Decadence) bedeutet? Ob jetzt noch ein Fortschritt möglich sei? Zweifellos besteht er schon in technischer Beziehung, in der Behandlung der Instrumente, insbesondere des Pianoforte, und in der Kunst des Instrumentierens. (Vgl. Rietsch: „D. Mus. i. d. 2. Hälfte d. 19. Jahrh.") Erwägt muß werden: verhältnismäßig selten erscheinen epochemachende Genies, beherrschen dann aber die Nachwelt auf lange Zeit; die Bestrebungen der Talente gehen nicht für die Kunst verloren, sie bearbeiten gleichsam das Ackerfeld, in das ein Größerer das Samenkorn der neuen Zeit legt. So erscheint obige Frage unmotiviert. Der Blick auf den Stand und die Pflege der Kunst von heute genügt. Kein Bangen um ihre Zukunft, wo so viel neue, tüchtige Männer an der Arbeit sind und musikalisches Neuland (exotische, Vierteltonmusik, vgl. Einleitung) in Sicht ist.[2])

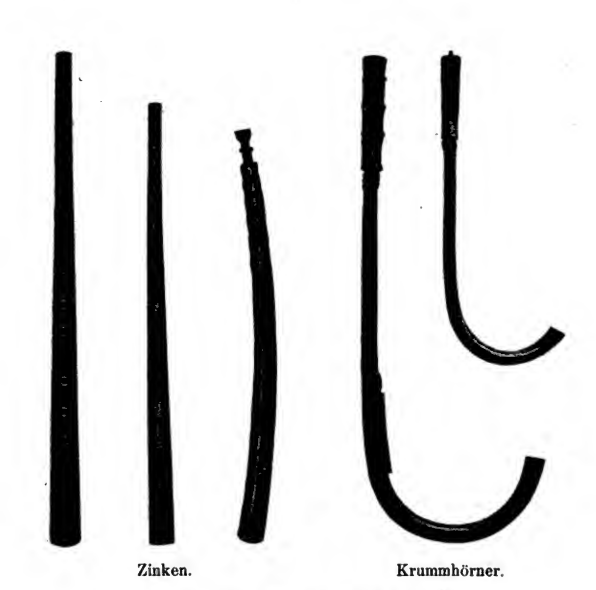
Fortschritt.

Ausblick.

---

[1]) Vgl. hier A. Schüz' oben (S. 360) genanntes überaus wertvolles Buch. — Bemerkenswert sind u. a. auch die neuesten Versuche, die Musik in Arbeitshäusern und Krankenanstalten, dort als Antrieb-, hier als Heilmittel (Musiknarkose u. a.) heranzuziehen — allerdings nur dort, wo nicht eine krankhafte Abneigung gegen Musik vorliegt.

[2]) Vgl. noch schließlich: Dr. O. Fleischer, D. Bedeutg. d. international. Mus.- u. Theater-Ausstellg i. Wien f. Kunst u. Wissensch. d. Mus. (ill.), Lpz., Lckt.; dazu den Fachkatalog [Dr. Gu. Adler], Wien, 1892 (sehr wertvoll). — Dr. A. Reißmann „D. Mus. als Hilfsmittel d. Erziehung" 1887. — Dr. W. Thomas: „Musik als Mittel z. Willenserziehung", Rhein. Theat. u. Mus. Ztg. 08, 10. Dr. Olga Stieglitz: D. sprachl. Hilfsmittel für Verständnis u. Wiedergabe von Tonwerken, 06. H. Ehrlich, Aus allen Tonarten. Studien über Musik. 1888; 30 Jahre Künstlerleben. 1893; Schlaglichter und Schlagschatten aus der Musikwelt. 1872. Ph. Spitta, Zur Musik. 16 Aufsätze. 1892. Carl G. P. Grädener, Gesammelte Aufsätze über Kunst, vorzugsweise Musik. 1872. L. Ehlert, Aus der Tonwelt. 2 Bde. 1877 und 1884. Fr. Kullak: D. Vortrag i. d. Mus. am Ende d. 19. Jahrh., Lpz. Lkt.



Zinken. Krummhörner.

Nr. 353—4 des de Wit-Kataloges.
Vgl. S. 92 f.

Zweiter, besonderer Teil.

Notizen zur Geschichte des Orgel-, Violin-, Klavierspiels und des Gesanges, wie des deutschen Kirchenliedes.



Positiv im Rokokostil.

Inschrift: Dieses Werk Hat Verfertiget Adalbert Beer, seiner Kunst Mignatur-Mahler und Orgelmacher Aldstadt Prag in der Jesuitergassen den 17. April 1757.

Nr. 94 des de Wit-Kataloges.

VI. Zur Geschichte des Orgelspiels.

21. Die Orgel, ihr Bau und ihre Meister.

Die Erfindung der Orgel (lat. organum; dieser Ausdruck bedeutet — von der uns bekannten Musikform gleichen Namens abgesehen — ursprünglich, so auch in den Psalmen Davids ein Musikinstrument überhaupt)[1]) ist in tiefes Dunkel gehüllt. Sie entwickelte sich erst während eines Zeitraumes von fast 2000 Jahren zur „Königin der Instrumente“ [Mozart], die einzig über den ganzen für die praktische Musik möglichen Tonumfang von 8 Oktaven (C_2—c^4) gebietet. Sie hat eine sehr plebejische Abstammung: von Hirtenflöte[2]) und Dudelsack (s. S. 13, 29). Im 2. Jahrhundert v. Chr. bereits taucht neben der heiklen und teueren Wasserorgel (s. S. 29; sie war ein Liebingsinstrument des Kaisers Nero) schon die Windorgel mit Bälgen und einer Art Klaviatur auf.

Anfänge.

Wasser- und Windorgel

Die erste O. in Deutschland war ein Geschenk des Kaisers Constantin Kopronymus an den Majordomus Pippin den Kurzen. Sie hatte bleierne Pfeifen. Auch unter Karl d. Gr. kamen griechische O.n in das Abendland und wurden hier nachgeahmt. 880 ließ Papst Johann VIII. aus Deutschland eine O. und einen Orgelspieler kommen: Deutschlands Orgelbauer hatten also bereits Ruf. Nun kam die O. in den Kirchen nach und nach in Gebrauch, fand jedoch bei ihrer Unvollkommenheit Gegner, und einige Kirchen, z. B. die Sixtina (s. dort) und die reformierten der Schweiz besitzen noch heute keine. Fanatische Bilderstürmer zerstörten wohl auch die Orgeln.

Bau.

Zu diesem gewöhnlich sehr stiefmütterlich behandelten, und doch überaus wertvollen Kapitel der Musikwissenschaft steuert Karl Walter folgende Tatsachen bei:[3]) „Die Abneigung besonders Zwingli's nicht nur gegen die Orgel, sondern auch gegen jedweden Gesang in den Kirchen ist ja bekannt. Im Jahre 1527 am 8. Dezember wurde die Orgel im Großmünster zu Zürich, welche 1507 neu angeschafft worden war, glatt abgebrochen, nachdem der Rat bereits im Juni 1524 ihren Gebrauch verboten hatte. Der Gesang in der Kirche verstummte völlig. Erst 1598 öffnete die Kirche zu Zürich sich dem Gemeindegesange.“ [4]) Am 26. November 1528 wurde die große Orgel aus dem St. Vincenz-Münster in Bern, ein berühmtes Kunstwerk mit 32 Registern, das man auf 15000 Gulden schätzte, von den Ratsherren dem Meister

---

[1]) Der Prophet Daniel erwähnt ein Tempelinstrument „Maschrokita“ die eine Art Doppel- oder Pansflöte gewesen sein soll. — Talmudisten fabeln von einer eine Elle breiten tragbaren Orgel „Magrepha“, die im Tempel aufgestellt und 10000 Schritte im Umkreise von Jerusalem zu hören gewesen sei. Forkel gibt (Gesch. d. M. S. 137) eine Beschreibung und Abbildung der Magrepha. Nach dem Urteil neuerer Forscher war das Instrument eine — Pauke.

[2]) Die hl. Cäcilia wird häufig mit dieser Pansflöte abgebildet.

[3]) KMJ. 01, S. 163 ff. [4]) G. Rietschel: D. Aufgabe der O. im Gottesdienste bis l. d. 18. Jahrh. Lpz. 1893, S. 17.

Kaspar Kolmar, Organist in Sitten, um 130 Kronen verkauft. Ein Teil der Bilder wurde, „nachdem man zuvor alles Gold daran abgeschaben," in die Aar geworfen, oder auf dem Kirchhofe verscharrt. Zu den vom Rate noch ferner weggenommenen Kunstschätzen gehörten: „Eine Orgel mit 9 Registern zu dem Chor-Altar, kostet 2000 Pfund. Noch eine Orgel von 12 Registern zu U. L. Frauen-Altar gehörig, war auf die 1200 Gulden wert."[1]) Der Organist Moriz Kröul, kaum ein Jahr am Münster angestellt, blieb in der Stadt und lebte kümmerlich seit 1532 als Pfründner im dortigen oberen Spital. Bis z. J. 1567 verzeichnen die Akten eine lange Reihe Unterstützungen an ihn, teils in Geld, teils in Naturalien. Am 10. März 1528 wurde zu Konstanz der katholische Glaube durch Ratsdekret gänzlich unterdrückt. Die Altäre wurden abgebrochen, weil der Heiland beim letzten Abendmahle mit seinen Jüngern nicht an einem Altare, sondern „zu Tische" gewesen sei. Die Orgeln entfernte man als Götzenwerk. April 1531 berief der Rat der Stadt Ulm die Prediger Butzer, Blawer und Öcolampadius zur Vornahme der Reformation. Mitte Juni wurde, wie ein Anhänger der neuen Lehre sich ausdrückt, „dem schönen herrlichen Münstergebäu ein solcher Schandfleck angeklekert, der in Ewigkeit davon nicht wird ausgewischt werden." Alle Altäre, über 50 an der Zahl, alle Bildnisse wurden „in Grund zerrissen und zerbrochen", sogar die zwei herrlichen Orgeln der Kirche als „Teufelswerk" zertrümmert. „Sie haben," sagte der Superintendent Dietrich, „die zwo schönen Orgeln über einen Haufen heruntergestürmt, und als sie das Korpus mit den Pfeifen in der großen Orgel nicht füglich abheben können, Seilen und Ketten darum gebunden, an selbige nachmals Pferde gespannt und durch deren Gewalt auf einmal herunterreißen und über einen Haufen stürzen lassen." Von Ulm reisten Butzer, Blawer und Öcolampadius nach Biberach, um auf Einladung des Rates auch dort „den Antichrist" zu zerstören. Am 29. Juni 1531 fand unmittelbar nach einer Predigt der Bildersturm und Kirchenraub statt. „Von 18 Altären in der Pfarrkirche blieb nur ein einziger stehen. Die Orgel wurde zerschlagen. Götzen und Meß sind abgetan," meldete Butzer in heiterster Stimmung aus Biberach. Eine Notiz aus dem ehemaligen Herzogtume Nassau, der Heimat des Referenten (Walter), mag diese traurigen und jeden Kunstfreund tiefbetrübenden Mitteilungen einstweilen abschließen. „Seit Graf Johann der Ältere 1581 auf Entfernung der Orgeln aus den Kirchen gedrungen hatte, „nicht aus Verachtung, sondern weil Lehren und Beten die fürnehmsten Stücke des Gottesdienstes seien," war in Herborn erst 1637 wieder auf Betreiben des Professors der Theologie Irten eine Orgel angekauft, nicht ohne Widerspruch des Magistrats und noch 1786 wurde bei schwerer Strafe den Kirchspielen untersagt, sich eigenmächtig Orgeln anzuschaffen. In der Inspektion Dillenburg waren im Anfange des 19. Jahrhunderts Orgeln nur in Haiger, Ebersbach, Emmerichenhain und Liebenscheid, in der Inspektion Diez dagegen in allen 13 Kirchspielen."

[1]) Vgl. auch: Rob. Frenzel, „D. O. u. ihre Meister". 2. A. Dresd. 1894, S. 29. — Über die in England unter der Regierung der Königin Elisabeth (1558—1603) „getroffenen neuen gottesdienstlichen Einrichtungen von durchaus puritanischer, kunstfeindlicher Art" berichtet ganz kurz: A. G. Ritter, „Z. Gesch. d. Orgelspiels". I. Bd. Lpz. 1884. S. 45.

Die Orgelbauer jener Zeit waren meist Mönche. Man baute kleine, tragbare O.n (Portative) und feststehende größere (Positive). Eine O., 962 für Winchester gebaut, hatte bereits 2 Handklaviaturen zu je 10 Tasten, 26 plumpe (Schmiede-) Bälge, die von 70 Männern „im Schweiße ihres Angesichts" niedergedrückt wurden, und 400 Pfeifen. 40 Pfeifen kamen auf eine Taste, so daß ihr Ton mit dem Donner verglichen wurde. Dieses „Riesenwerk"[1]) wurde von zwei Organisten „gespielt", da die Tasten eine Elle lang und 3—7 Zoll breit und 1 Fuß tief waren, so daß jede Hand nur immer einen Ton angeben konnte. Von einem Spielen im heutigen Sinne konnte nicht die Rede sein. Man mußte die Tasten mit der Faust hinabschlagen (daher „Orgelschlagen") oder mit dem Ellenbogen hinabdrücken. **Orgelschlagen.** Man konnte nur den Sängern den ersten Ton angeben oder die Choral-Melodie mitspielen. Als das „Organum" aufkam, konnte nur mit beiden Händen **Organum.** Grundton und Quinte angegeben werden; für die Oktave war ein zweiter Spieler notwendig. Um das „Organum" von einem Spieler ausführen zu lassen, erfand man das Quinten- und Oktaven-Register und die Mixtur (s. S. 70) und unt.). **Mixtur.**

Die Pfeifen (aus Kupfer, Blei, Zinn, Silber, Glas, Elfenbein und **14.—15. Jahrh. Pfeifen.** aus verschiedenen Holzarten; man fand aber bald, daß Zinn und Holz sich am besten eignen) waren den alten Kirchentonarten entsprechend rein diatonisch geordnet, so daß die Oktave nur drei halbe Töne *e-f*, *a-b* und *h-c* enthielt. Nach und nach vermehrte man den Umfang der Orgel durch chromatische Töne; das bedingte eine Verkleinerung der Tasten. Erst von da ab konnte von einem kunstmäßigen Spiele die Rede sein. So baute 1361 der Priester Nicolaus Faber die große O. für den Dom zu Halberstadt mit 14 diatonischen und 8 chromatischen Tönen von *H—a*, mit 3 Klavieren und 20 Faltenbälgen. Die nach Struktur und Klangcharakter zusammengehörigen Pfeifengruppen wurden Register (Stimmen), die nach der Pfeifen- **Register.** länge verschiedenen Tonhöhen der einzelnen Oktaven Fußton (Fuß- **Fußton.** ton- jetzt Metertonmaß) genannt.

Mit der Entwickelung und Größe der O. stieg auch die Zahl der Handklaviaturen (Manuale), in der Neuzeit bis zu 5 (Haupt-, Ober- **Manual.** und Unterwerk, Soloklavier und Echowerk).

Die Erfindung des Pedals (Fußklaviatur), einem Organisten zu **Pedal.** Venedig, Meister Bernhard (mit dem Beinamen der Deutsche 1470), zugeschrieben erfolgte bereits Anfangs des 14. Jahrhundert in Deutschland. Anfangs von einfachster Struktur (an den breiten Orgeltasten Seilschlingen, die man mit dem Füßen hineintretend anzog) erhielt es später eigene Tasten und Pfeifen, mehr Töne und eine eigene Windlade. Das Pedal verlieh der O. eine besondere Gravität, und diesen Vorzug würdigend, baute man fortan alle größeren Werke mit Pedal,

[1]) Wie der Maßstab für „Riesenwerke" sich ändert, erkennt man aus einer Vergleichung der obigen Orgel mit der in neuester Zeit in der Albert-Halle zu London erbauten. Diese hat bei vier Manualen und Pedal 111 klingende Stimmen, 9000 Pfeifen und erhält den Wind durch die Kraft zweier Dampfmaschinen. Die Riesenorgel auf der Weltausstellung St. Louis [Fleming] hatte 5 Manuale, 140 Registerzüge 10059 Pfeifen; in den zwei größten hatten zwei Männer oder ein Pony Platz. Zwei Elektromotoren, je 10 Pferdekräfte, versorgten das Gebläse.

so von 1475–99 die O.n in der Barfüßerkirche zu **Nürnberg** und in den Kathedralen zu **Bamberg** und **Erfurt**. Manual und Pedal, die Registerknöpfe (sämtlich im „Spieltisch" enthalten) und der beim Tastenniederdruck die Pfeifenventile öffnende Mechanismus bilden das Regierwerk (Traktatur).

Regierwerk.

Bis in das 14. Jahrhundert war man nicht imstande, die einzelnen Register **gesondert** ertönen zu lassen, es erklangen alle zu einer Taste gehörenden Pfeifen immer gleichzeitig. Zur Beseitigung dieses Übelstandes erfand man am Schlusse des 14. Jahrhunderts die **Springlade**. Sie hatte nach J. H. Töpfer („Lehrbuch d. Orgelbaukunst" II., 972) **Kanzellen** (Kammern) und **Kanzellenventile**, wie unsere Schleiflade (s. u.); unter jedem Pfeifenloche aber ein kleines Ventil, das den Wind nach der Pfeife hin absperrt oder zuläßt. „Zu jeder Stimme gehören also so viel Ventile, als dieselbe Pfeifen hat, wenn es nämlich eine einfache Stimme ist, oder auch so viel Ventile, als dieselbe Chöre hat, wenn es eine gemischte Stimme ist. Beim Anzuge eines Registers wurden die sämmtlichen zu der betreffenden Stimme gehörigen Ventile niedergedrückt, d. h. von den Pfeifenlöchern entfernt." Wurde das Register hineingestoßen, so sprangen jene Ventile vermöge der darunter befindlichen Messingfedern wieder zu — daher der Name „**Springlade**" —, was zahlreiche Stockungen und Reparaturen veranlaßte. Diese Übelstände beseitigte die weit einfachere **Schleiflade**, bei der der Wind mittelst einer verschiebbaren Schleife zu den Pfeifen eines Registers Zutritt erhielt oder davon abgesperrt wurde.

Windwerk.

Springlade.

Schleiflade.

Satt der Spring- und Schleifladen gebrauchte man wohl auch **Kegelladen**. Die ältesten in Deutschland baute **Hausdörfer** (um 1750 Orgelbauer in Tübingen). Bei der Kegellade wird statt des Ventils ein Kegel benutzt, um den Windzutritt zu jeder einzelnen Kanzelle zu regeln. Da heute Walcker, W. Sauer, Schlag u. a. ausschließlich Kegelladen bauen, während andere Orgelbauer der Schleiflade den Vorzug geben, so ist ein näheres Eingehen geboten. Die Verfechter der Kegelladen führen als deren Vorzüge an: 1. Der Ton des vollen Werkes ist frischer und kräftiger, weil jedes Register seinen besonderen Windkasten hat, während bei der Schleiflade alle auf ihr stehenden Stimmen nur einen Windkasten haben, und alle gleichnamigen Pfeifen der verschiedenen Stimmen aus derselben Kanzelle gespeist werden, wodurch sich der Wind notwendigerweise verdünnt, und der Ton weniger frisch und kräftig erscheint. 2. Die Spielart ist leichter, weil die Kraft der bei Schleifladen vorkommenden Hauptventilfeder nicht zu überwinden ist. 3. Das Brechen und Erlahmen dieser Federn ist nicht zu befürchten. 4. Das Durchstechen der Töne ist unmöglich. 5. Die Intonation ist besser, und es lassen sich die neueren Erfindungen leichter anbringen. Dagegen bezweifeln die Gegner die Haltbarkeit der Kegelladen. Die Neuzeit bevorzugt aber dieses System.

Kegellade.

Die größten nicht auf der Windlade selbst Platz findenden Pfeifen werden durch Zinnröhren (**Kondukten**) gespeist.

Kondukten.

16. Jahrh.

Nach der Erfindung der Spring- und Schleiflade konnte man erst die verschiedenen Orgelstimmen ausbilden. Diese Arbeit war dem

Register-Deckung. 16. Jahrhundert vorbehalten[1]. Man fing an, gewisse Register zu *decken*, d. h. die *Labial-* (Lippen-, Flöten) *Pfeifen* oben durch Holz oder Metall zu verschließen, wodurch der Ton um eine Oktave tiefer wurde (*Gedackte*); man ersparte so Raum und Material und erzielte überdies einen eigentümlichen weichen Klang. **Mensur.** Auch die größere oder die geringere Weite (*Mensur*) der Pfeifen benutzte man zur Herstellung verschiedener Klangfarben (Prinzipal, Gamba, Flöte, Hohlflöte), denn enge Pfeifen geben einen scharfen, weite einen weichen Ton. **Rohrwerk.** Ferner wandte man auch *Zungen-* (Rohr-) *Pfeifen* (Schnarr- oder Rohrwerke) an und förderte die Ansprache (Intonation) durch Anbringen von sog. *Bärten* an den Seiten der Aufschnittkanten (Labien). Ein weiterer Fortschritt war die Erfindung der *Spannbälge* durch *Hans Lobsinger* in Nürnberg (1510—1570).

Chorton. Hinsichtlich der Höhe der Orgelstimmen (*Chorton*) vgl. S. 189.

17. Jahrh. Windwage Zu den wichtigsten Verbesserungen des 17. Jahrhunderts gehören: 1. die *Windwage* [Erfinder Christ. *Förner* in Wettin b. Halle um 1667) die (neuerer Zeit durch J. G. *Töpfer* verbessert) es erst ermöglichte, die Windstärke eines jeden Balges zu bestimmen und erforderlichenfalls durch größere Belastung auszugleichen. **Gleichschwebende Temperatur.** 2. Die Einführung der *gleichschwebenden Temperatur* durch *Werkmeister* (s. S. 190); bis dahin waren die O.n ungleichschwebend, so daß einzelne Tonarten rein (d. h. reiner als jetzt), andere dagegen, z. B. die mit vielen Vorzeichnungen, ganz unbrauchbar waren. 3. Die durch die Gebrüder *Wagner* erfundene Einrichtung, den Hauptkanal so zu teilen, daß jede Windlade ihren eigenen Wind bekam.

Prospekt. Gehäuse. Das *Äußere* der O., die Vorderseite (*Prospekt*) des sie umschlingenden *Gehäuses*, suchte man reich auszuschmücken, verfiel aber dabei auf sonderbare Spielereien (Engelsfiguren, die mit beweglichen Armen Trompeten ansetzten, Pauken schlugen, den Cymbelstern mit seinen Glöckchen zum Tönen brachten; wandelnde Sonnen und Monde, Kukuks- und Nachtigallengesang usw. Abgeschmackt war auch der *Tremulant*, ein Register zum Nachahmen des Weinens und Schluchzens, in der Karwoche und bei Begräbnissen gebraucht). Zum wahren Schmuck des Prospektes aber wurden die symetrisch angeordneten, hellblinkend polierten Zinnpfeifen. (Vgl. S. 368.)

18. Jahrh. Silbermann. Im 18. Jahrhundert förderte vorzüglich Gottfried *Silbermann* (1683—1753) den Orgelbau bedeutend.[2] **Dispositon.** Sind auch heute seine Mechanik und Gesamteinrichtung (*Disposition*) bereits übertroffen, so doch nicht die außerordentliche *Tonschönheit* seiner Werke. Berühmt ist namentlich die O. der Hofkirche zu Dresden. Ferner sind rühmlichst zu nennen: Patroklus *Möller* (Domorgel Münster 1752—55, 3 Klaviere u. Pedal, 54 Register), Zacharias *Theußner* (Orgel im Dom zu Merseburg 1702, 5 Man. 68 Stimmen), Michael *Engler* (O. der St. Elisabethkirche Breslau 1760), Eugenio *Casparini* [eigentl. Caspar] [O. der Peter-Pauls-Kirche Görlitz 1703), **Baumeister.** Heinrich *Herbst* (O. im Dom zu Straßburg 1716, 3 Kl. 74 klingende St.), Michael *Röder* (O. der evang. Kreuzkirche Hirschberg 1727,

---

[1] Über den Bau der O. im 16. Jahrh. s. „Arnold Schlicks Spiegel der Orgelmacher u. Organisten. Heidelberg 1511“ [R. Eitner, MM. 1869, 5. u. 6. Heft].

[2] B.: L. Moser, 1857.

4. Kl. 63 St.), Joh. Scheibe (O. der Paulinerkirche Leipzig 1715, 3 Kl. 54 St.), M. Gabler (O. der Abtei Weingarten, Württemberg 1750, 4 Manuale, 76 Register mit 6666 Pfeifen).

Das unangenehme Prasseln der Rohrwerke, infolge des Aufschlagens der Metallzungen an die Rinne, wurde beseitigt durch die von dem Orgelbauer Kratzenstein zu Petersburg erfundenen freischwingenden Zungen.

Literatur. Im 18. Jahrhundert entstand schon eine reiche Literatur, die sich oft ausschließlich mit Orgelbau beschäftigt. Die wichtigsten Schriftsteller sind: Joh. Gottfr. Walther (Organist Weimar † 1748: Musikal. Lexikon [das erste deutsche!] oder Musikal. Bibliothek 1732; Choralvorspiele u. a.),[1] Jakob Adlung (Professor am Gymnasium

Adlung.



Nr. 89 de Wit-Katalog.

Positiv (17. Jahrh.)

u. Organist zu Erfurt † 1762: „Musica mechanica organœdi d. i. Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung der O." [L. Albrecht 1768] Wertvolles Werk für Orgelgeschichte), Fr. W. Marpurg († 1795, Lotterie-Direktor Berlin: „Krit. Einleitung i. d. Gesch. u. Lehrsätze d. alt. u. neuen Musik." 1759), Dom Bedos de Celles (Benediktiner-Mönch † 1779 zu Toulouse): „L'art du facteur d'Orgues" (1766—78, 4 Bde, das bedeutendste Orgelbauwerk seiner Zeit), Ernst Lud. Gerber (Hofsekretär Sondershausen † 1819: „Histor.-biograph-Lexikon d. Tonkünstler." 2 Bde. 1791—92. Eine Erweiterung des Walterschen Lexikon), Andr. Werckmeister (1645—1706: „Orgelprobe, oder kurze Beschreibung, wie man die Orgelwerke von d. Orgelmachern annehmen könne." 1681, 2. A. „Erweiterte Orgelprobe". 1689. Musikal. Temperatur, oder deutlicher und wahrer

Marpurg. Gerber. Werckmeister.

[1]) A.: [Dr. M. Seiffert] Denkmäler dtschr. Tonk. 07.

mathematischer Unterricht, wie man durch Anweisung des Monochordis ein Klavier, sonderlich die Orgelwerke, Positive, Regale, Spinetten, u. dgl. wohltemperiert stimmen könne", 1691; die erste Schrift über diesen Gegenstand), Georg Andr. Sorge (Hoforganist Lobenstein † 1778: „Gespräch von der Prätorianischen, Printzischen, Werckmeisterischen, Neidhardtischen, Niedtischen und Silbermannischen Temperatur, wie auch vom neuen System Telemanns." 1748; mehrere Schriften über die gleichschwebende Temperatur. „Der in der Rechen- und Maßkunst wohlerfahrene Orgelbaumeister". 1773), Joh. Ulr. Sponsel (Superintendent Burgbernheim † 1788: „Orgelhistorie").

Anfangs des 19. Jahrhunders machte Abbé Vogler mit seinem „Simplifikations-System" Aufsehen, indem er die Struktur vereinfachte, die Pfeifen auf einen engen Raum beschränkte in chromatischer Folge auf die Windlade stellte und in Schränke einschloß, wodurch die teuren Prospektpfeifen erspart wurden. Er verwarf die Mixturen, suchte aus zwei Stimmen mittelst der klingenden Töne eine dritte zu bilden usw. Nach diesem System ließ er mehrere Orgeln umbauen, z. B. die der Marienkirche zu Berlin; es wurde viel angefochten und drang nicht durch, wirkte jedoch auf einen rationelleren Orgelbau vorteilhaft ein. 19. Jahrh. Simplifikation.

Als wichtigste Erfindungen des 19. Jahrhunderts sind zu registrieren: Erfindungen.

1. Der Kompressions-Balg [Erfinder Mechanikus Friedrich Kaufmann-Dresden] ermöglicht bei freischwingenden Zungen (z. B. im Harmoninm) ein schönes crescendo und decrescendo. (Bei Labialpfeifen gelangen derartige Versnche nicht, weil bei stärkerem Anblasen der Pfeife der Ton höher wird. Um einigen Ersatz zu bieten, erfand man das Echowerk und den Rollschweller; (s. unt.) 2. Einführung der Leitdrähte in der Windlade nicht durch Windsäkchen (Pulpeten), sondern durch Stahlplatten (Reparaturenersparnis). 3. Der pneumatische Hebel [Ch. S. Barker, englischer Orgelbauer (1832 zuerst angewandt in Frankreich)] erleichtert das Spiel des vollen, also gekoppelten Werkes: mittelst kleiner Bälge [„Hebel"] werden die Hauptventile geöffnet; der Organist hat also mit seiner Kraft nur das Ventil des kleinen, etwa einer Zigarrenkiste ähnlichen Balges zu öffnen, während dieser die Hauptarbeit übernimmt, so daß sich eine solche O. leicht wie ein Klavier spielt. Ein berühmtes Werk mit pneumatischen Hebeln ist die große O. der Kirche St. Sulpice zu Paris (1864 von Aristide Cavaillé-Coll, Paris: 7000 Pfeifen in der Länge von 32′ bis zu 5 Millimeter, welche in sieben Stockwerken in der Höhe von 72′ aufgebaut sind; 5 Manuale, 100 Register und 20 kombinierte Züge (163000 Franks). 4. Die Kasten- und Zylinderbälge [Marcussen-Apenrade, erstangewandt von J. F. Schulze-Paulinzelle] gestalten den Wind am gleichmäßigsten und ersparen zugleich die Belederung (wird statt des zweiten Kastens nur ein Stöpsel aufwärts gezogen, so heißt dieser Balg „Pistongebläse"). 5. Das Doublettensystem [Mehmel-Stralsund] bildet aus einer Stimme auf dem zweiten Klaviere eine zweite, eine Oktave höher stehende, jedoch ohne Koppel-Anwendung. 6. Stimmschlitzen und verschiebbare Stimmplättchen [Marcussen] zum bequemeren Stimmen der Pfeifen. 7. Der Mikro- Barker. Cavaillé-Coll. Marcussen.

meter [Mechaniker Still-Bern], um den Abstand des Kerns vom Unterlabium leicht und genau zu messen. 8. Der Magazinbalg [Cavàillé-Coll, verbessert durch Schulze und Fr. Ladegast]: mehrere übereinander liegende Bälge [Magazine] werden durch einen besonderen Schöpfbalg oder durch gewöhnliche Bälge gespeist. Sie sind durch biegsame Röhren miteinander verbunden, so daß der Wind, selbst bei ungleichem Verbrauche, niemals fehlen kann (diese Magazinbälge ermöglichen auch, den verschiedenen Manualen verschiedengradigen Wind zuzuführen, was durch stärkere oder geringere Belastung der Decken herbeiführt wird. So gibt Cavaillé dem Reservoir, aus welchem die Pedalwindlade gespeist wird, Wind von 34°, dem Magazin des Hauptmanuals Wind von 32°, dem zweiten und dritten Manuale dagegen Wind von 30° und 20°). 9. Das Kombinationspedal [W. Sauer-Frankfurt a. O.]. 10. Verschiedene neu konstruierte Laden, wie die „Hahnenlade" von Randebrock, die „Kolbenlade" von Sonrec und die „Präzisionslade" von Mehmel müssen erst ihre Brauchbarkeit erweisen. Desgleichen die sog. „Zwillingsmanualorgel", bei der die Manualregister so auf der („Zwillings-") Windlade stehen, daß sie von jedem Manual aus spielbar sind. 11. Die elektro-magnetische Orgel [K. G. Weigle-Stuttgart]: das Regierwerk wird durch einen Elektro-Magneten ersetzt, indem das Ventil durch den Anker niedergezogen wird, der von jenem angezogen und abgestoßen wird, je nachdem der von der Batterie ausgehende galvanische Strom durch den Druck auf die Taste hergestellt oder durch das Heben des Fingers unterbrochen wird. Den Übelstand bei dieser Mechanik, daß bei langgehaltenen Tönen der Anker selbst elektrisch wurde, sodaß das Anziehen und Abstoßen desselben und somit die prompte Ansprache selbst unsicher war, beseitigte der Deutsch-Amerikaner H. Schmöle durch Benutzung des pneumatischen Hebels, so daß eine geringere Kraft erforderlich wird und die Batterie demgemäß auch schwächer hergestellt werden kann. Die erste Kirchenorgel nach diesem Systeme baute Voit & Söhne zu Forst in Baden. Auch die von Schlag gebaute Konzertorgel in Berlin ist eine elektrische. — In Amerika benutzt man diese Erfindung mit Erfolg bei Fernwerken; selbst zum Bälgetreten verwendet man den elektrischen Strom, den man der Straßenleitung entnimmt. 12. Die pneumatische Röhrenlade [namentlich zwei Systeme: von Weigle-Stuttgart und E. Röver-Hausneindorf; beide patentiert] ersetzt das Regierwerk durch Röhren.[1]) 13. Die Anwendung der Pneumatik und Elektropneumatik ermöglichte in neuester Zeit eine Reihe von Erfindungen und Verbesserungen an der Orgel, die sie zu einem Konzertinstrument ersten Ranges ausbilden. Die allerwichtigsten dieser Erfindungen seien hier nach Springer angeführt.

Sauer. Weigle. Pneumatik. Konzertorgel.

A. Hinsichtlich der Orgelstimmen und ihres Charakters.

Die zu hoher Vollendung gebrachte Kunst des Pfeifenbaues und der Intonation geben der Orgel ganz neue Klangfarben. Die einzelnen Register vom zartesten Hauche der Aeolsharfe oder den Engelstimmen

[1]) Den Fachmann näher Interessierendes in der 7. Aufl. dieses Buches.

der Vox coelestis und Unda maris bis zum mächtig erschallenden Heroldsruf der Posaunen vereinigen sich in größter Mannigfaltigkeit in Charakter und Tonstärke zu einem harmonischen Ganzen von idealer Schönheit.

Bei der Hochdruck-Labialpfeife [Weigle 1893] kann durch Steigerung des Luftdrucks (bis zu 300 mm Wassersäule) ein gewaltiger Ton erzeugt werden. Je nach Stärke des Windes ist die doppelte, zehn- und mehrfache Tonstärke der gewöhnlichen Labialpfeife erzielbar.

Die Seraphonstimmen [vom gleichen Meister], den Hochdruckstimmen ähnlich, geben schon bei gewöhnlicher Windstärke einen äußerst kräftigen Ton.

Die — es klingt streng genommen paradox — Labialzungen [Weigle] bezwecken einen vollwertigen Ersatz der Zungenstimmen durch Labialpfeifen. Für die Stimmung der Orgel wäre die Erfindung von größter Bedeutung, da selbst bei geringen Temperaturschwankungen die Tonhöhen der Labial- und Zungenpfeifen unangenehm differieren. Weigle stellt bis jetzt Labial-Oboen (von großer Schönheit, die Klangfarbe von einer Orchesteroboe kaum oder gar nicht zu unterscheiden), -Klarinetten und -Englischhorn her.

B. Hinsichtlich der Nebenregister (mechanische) Einrichtungen.

a) Koppeln. Diese wurden erweitert und vermehrt, so daß sowohl die einzelnen Manuale unter sich als auch jedes Manual gesondert mit dem Pedal verbunden werden kann. Eine viermanualige Orgel würde demnach sechs Manualkoppeln und vier Pedalkoppeln aufweisen. Von neuen Koppeln bewirken: die Superoktavkoppel das gleichzeitige Mitklingen der nächst höheren Oktave, die Suboktavkoppel jenes der nächst tieferen Oktave, die Sub-Superoktavkoppel jenes der nächst tieferen und nächst höheren Oktave.

Diese Koppeln werden auch derart hergestellt, daß sich die Wirkung auf verschiedene Manuale erstreckt, so daß die Stimmen auf sämtlichen Manualen in der Ober- oder Unteroktav spielbar werden. Dies bewirkt eine dreifache Steigerung der Tonfülle und ermöglicht Tonschattierungen von fast unbegrenzter Reihe. Es kann demnach ein Register bald in seiner Normallage, bald im 4-Fußton, bald im 16-Fußton verwendet werden. Die Melodiekoppel bewirkt das gleichzeitige Mitklingen der höheren Oktave der obersten Stimme (seltener der tieferen Oktave des Baßtones); die Generalkoppel vereinigt die Wirkung aller Koppeln. Mittels der Transmission endlich kann eine Stimme einer Klaviatur unabhängig auch auf einer anderen gespielt werden (besonders für kleinere Orgeln vorteilhaft).

b) Ausschaltungsvorrichtungen. Die Koppelausschaltung hebt die Wirkung sämtlicher Koppeln plötzlich auf; die Rohrwerksausschaltung ermöglicht das plötzliche Verstummen aller Zungenstimmen; die Mixturenausschaltung jenes der gemischten Stimmen; die Crescendoausschaltung hebt momentan die Wirkung des Rollschwellers auf; die Kombinationsausschaltung jene aller festen Kombinationen.

c) Kombinationen. Diese machen die Orgel zum erstklassigen

Konzertinstrument. Es gibt: feste Kombinationen, die das Einschalten bestimmter zusammengesetzter Registermischungen ermöglichen (hinsichtlich der dynamischen Wirkung unterscheidet man Registerzüge pp, p, mf, f, ff, Tutti; hinsichtlich der Klangfarbe Züge, welche das plötzliche Erklingen des Prinzipalchores, des Flötenchores, des Gambenchores, des Zungenchores, des Gedacktchores bewirken); freie Kombinationen, die den Organisten von den vom Orgelbauer bestimmten und festgelegten Registermischungen unabhängig machen. (Mittels der freien Komb. können beliebige Klangfarben vor oder während des Spieles eingestellt werden. Im gewünschten Moment tritt durch einen Druck auf einen Knopf die vorbereitete Farbe ein, während im gleichen Augenblicke die gezogene Registrierung wirkungslos gemacht wird. Solcher freier Kombinationen findet man in beliebiger Anzahl bis zu 10 ausgeführt, so daß die Klangfarben für das größte Konzert vorbereitet werden können und der Künstler während des Spielens nichts zu tun hat, als die Einstellung der gewählten Klangfarbe durch Niederdrücken des betreffenden Kombinationsknopfes zu bewerkstelligen. Die Kombinationsknöpfe sind in der Regel am Spieltisch so angebracht, daß sie vom Spieler mit dem Daumen erreicht werden können, ohne daß er die Hände von der Klaviatur zu entfernen braucht. Durch einen Auslöseknopf wird die frühere Hauptregistratur wieder hergestellt.)

d) Das Prolongement. Es gestattet das beliebig lange Festhalten einer Registermischung, einzelner Töne oder Akkorde ohne Behinderung des Organisten im sonstigen Registrieren oder im Spielen auf einem anderen Manuale. Da dieser Vorgang beliebig oft und rasch erfolgen kann, ergibt sich eine Art „endloser" freier Kombination.

e) Der Rollschweller ermöglicht im allgemeinen durch eine Fußbewegung während des Spieles ein allmähliges Zunehmen der Tonstärke vom leisesten kaum hörbaren Pianissimo bis zum gewaltigen Fortissimo und umgekehrt ein Abschwellen vom Tutti bis zum Pianissimo.

f) Das Piano-Pedal. Dieses läßt beim Übergang von einem stärkeren zum schwächeren Manual die unmittelbare Ausschaltung der stärkeren Pedale zu, so daß zwischen Pedal und Manual ein richtiges Tonstärke-Verhältnis hergestellt wird. Zuweilen tritt diese Funktion automatisch schon durch bloße Berührung einer Taste des schwächeren Manuales ein.

g) Das Fern(Echo-)werk ist eine kleine Orgel für sich auf dem Dachboden der Kirche oder des Konzertsaales in einem durch Jalousieschweller verschlossenen Raume aufgestellt, pneumatisch oder elektropneumatisch mit dem Hauptwerke in Verbindung, in der Regel vom schwächsten Manual spielbar. Die Töne werden durch einen beliebig langen Schallkanal zu einer Öffnung (am Besten in Form einer Rosette) im Gewölbe geleitet und scheinen so wie aus einer anderen Welt herniederzuschweben. Der Effekt ist unbeschreiblich.

h) Tremulant (nicht zu verwechseln mit dem oben S. 373 erwähnten) bewirkt durch ein federndes Ventil oder durch ein von der Luft in Umdrehung versetztes Flügelrad eine zitternde, schwebende Tonbewegung, die zuweilen, namentlich bei getragenem Spiel, reizende Wirkungen erzeugt (nur für den Konzertsaal passend!);

i) die Transponiervorrichtung, bis jetzt verhältnismäßig selten gebraucht, um ein Tonstück bis zu vier halben Tönen auf- oder abwärts zu transponieren.

C. Im Gebläsebetrieb.

Dieser geschieht bei größeren Orgelwerken wo immer tunlich mit „motorischer Kraft“ (Wasser-, Benzin-, Petroleum-, Gas- oder Elektromotor). Zur Zeit streiten zwei Systeme um den Vorrang: Motore, die entweder mittels einer „Kurbelwelle“ die Schöpfbälge bewegen oder einen „Ventilator“ treiben, der direkt (d. h. ohne Vermittlung der Schöpfer) die Windmagazine der Orgel füllt. Bei beiden Systemen finden sich praktische Vorrichtungen zur Regulierung der Windfülle.

Es wäre noch eine ansehnliche Zahl kleiner Verbesserungen von Marcussen, F. Fabian-Bromberg, Schulze, Winzer-Wismar, Friedrich Haas-Kloster Muri (Schweiz), Fr. Ladegast-Weißenfels usw. anzuführen, wenn es der Raum dieser Blätter erlaubte.[1])

Baumeister. Zu den bedeutendsten Orgelbaumeistern neuerer Zeit zählen noch Müller. Müller senior-Breslau, Erbauer der ausgezeichneten Domorgel daselbst, 1801; J. F. Schulze-Paulinzelle: O.n zu Lübeck und Bremen; Walcker Eberhard Friedrich Walcker-Ludwigsburg, Erbauer der größten O. Deutschlands im Ulmer Dome und jener für das neue Konzerthaus in Leipzig; Friedr. Ladegast-Weißenfels: O.n zu Merseburg, Schwerin, Leipzig, Schulpforta; Wilh. Sauer-Frankfurt a/O.: vorzügliche O. in Magdeburg, Leipzig, Moskau, Prag usw.; Schlag & Söhne-Schweidnitz: Elisabethkirche Breslau, Konzertorgel (Philharmonie) Berlin; Gebrüder Rieger-Jägerndorf, österr. Schlesien; Röver. Röver: die großartig disponierte Domorgel in Magdeburg (100 kling. Stimmen, 5929 Pfeifen; Elektromotor von 4 Pferdekräften); Schiffner-Prag-Smichow: Monumental-O. in der Prälaturkirche Krumau i. B. 1908 (55 klingende St., 3600 Pf.); Mauracher-Salzburg-Graz. Vgl. S. 375 f.

Hier sei nur noch die Disposition der Konzertorgel in der Stadthalle zu Heidelberg, erbaut 1903 von H. Voit u. Söhne in Durlach-Karlsruhe (64 Register) angeführt. Voit. Diese Orgel besitzt einen nach Voit'schem System (D. R. P. Nr. 217116) gebauten fahrbaren Spieltisch, den ein 30 m langes Kabel mit dem Werk verbindet. Es ist so die Orgel von jeder beliebigen Stelle des Saales aus spielbar.

I. Manual C—a³.

Prinzipal 16′.	Gemshorn 8′.	Klarine 4′.
Fagott 16′.	Spitzflöte 8′.	Oktave 2′.
Prinzipal 8′.	Tuba 8′.	Kornett 8′ 5 fach.
Doppelgedackt 8′.	Oktave 4′.	Mixtur 2′ 4 fach.
Tibia 8′.	Rohrflöte 4′.	Scharf 1′ 3 fach.
Viola di Gamba 8′.	Flauto amabile 4′.	

1) Vgl. F. H. Haberl: „Üb. Orgelbau i. 18. u. 20. Jahrh.“, KMJ. 01. — Eine fleißige Beschreibung der Orgeln Deutschlands u. Oesterreichs gibt „Opera Josephi Klaus, Organophili“ 1829.

II. Manual C—a^3.

Bordun 16'.	Quintatön 8'.	Flauto dolce 4'.
Salicional 16'.	Konzertflöte 8'.	Oboe 4'.
Geigenprinzipal 8'.	Trompete 8'.	Piccolo 2'.
Dulciana 8'.	Kleinprinzipal 4'.	Kornett 8' 3—5 fach.
Lieblich Gedackt 8'.	Hohlflöte 4'.	Cymbal $2\frac{2}{3}$ 3 fach,

III. Manual C—a^3.

Quintatön 16'.	Unda Maris 8'.	Violine 4'.
Flötenprinzipal 8'.	Klarinette 8'.	Traversflöte 4'.
Salicional 8'.	Äoline 8'.	Flautino 2'. [3 fach.
Zartflöte 8'.	Vox coelestis 8'.	Harm. aetherea $2\frac{2}{3}$

IV. Manual C—a^3.

Gedacktflöte 16'.	Bordun 8'.	Flageolet 2'.
Viola 8'.	Vox angelica 8'.	Glockenspiel.
Vox humana 8'.	Dolce 4'.	

Pedal C—f^1.

Untersatz 32'.	Subbaß 16'.	Oktavbaß 8'.
Bombarde 32'.	Gedacktbaß 16'.	Violoncello 8'.
Prinzipalbaß 16'.	Posaune 16'.	Flötenbaß 8'.
Violonbaß 16'.	Trompete 8'.	Superoktavbaß 4'.

Nebenregister.

a) Koppelungen.

Manual III zu Manual I.	Manual IV zu Pedal.
„ II „ „ I.	Generalkoppel (1—7).
„ III „ „ II.	Pedal zum I. Manual.
„ IV „ „ III.	Pedaloktavkoppel.
„ I „ Pedal.	Superoktavkoppel Man. I.
„ II „ „	Suboktavkoppel Man. II zu I.
„ III „ „	

b) Nebenzüge.

Generaltutti.	Generalschweller (Walze) für die ganze Orgel.
Tutti ohne Zungen.	Jalousieschweller für d. ganze Orgel.
Rohrwerktutti.	„ „ Manual III.
Pianopedal zum III. Manual.	„ „ „ IV.
„ „ II. „	Anzeiger für die Walze.
I freie Kombination.	„ „ den Jalousieschweller.
II. „ „	„ „ die Eelktrizität.
Auslöser Walze ab.	„ „ den Windstand.
„ Handregister ab	

Orgelspiel: Landino. Paumann. 16. Jahrh. Kleber

Als Urahn der Organisten nennt die Geschichte den blinden Francesco Landino zu Florenz (1364 zu Venedig als Dichter und Orgelspieler gekrönt; vgl. ob. S. S. 78, 117) und nach ihm den schon (S. 371) erwähnten Bernhard zu Venedig. Auch Konr. Paumann, dem Autor des ältesten Orgelbuches (Fundamentum organisandi) begegneten wir bereits (S. 154) und kennen die Rolle, die im Mittelalterlichen Musizieren die Orgeltabulatur (S. 94 f) und Orgelkomposition (S. S. 122, 154 f.) spielen. Unter den Orgelkomponisten des 16. Jahrh. ragen noch hervor, Bernh. Kleber († 1556, geschätzter Lehrer)[1],

[1]) Vgl. H. Löwenfeld: B. K. u. s. Orgeltabulaturbuch als Beitrag z. Gesch. d. O.-musik im beg. XVI. Jahrh., Brl. 1897.



Konzertorgel in der



thalle zu Heidelberg.

Bernh. Schmidt zu Straßburg, Jakob Paix zu Lauingen, die Organisten
der Markuskirche zu Venedig: Parabosco († 1587), Claudio Merulo Merulo.
(S. 122) und die beiden Gabrieli, in Spanien Cabezon († 1566). Gabrieli.
Als den besten Organisten dieser Zeit lernten wir H. L. Hasler
kennen (S. 145 ff.), neben dem in Böhmen als treffliche Organisten
V. Otto und Wenzel Rychnowsky wirkten. Wertvolle Anweisungen
für die damalige Spieltechnik der Tasteninstrumente nebst einer Sammlung von Orgelsätzen berühmter Meister veröffentlichte Merulos Schüler
Diruta.

Den größten Ruhm und den Titel „Vater des wahren Orgelspiels“
erwarb sich Girolamo Frescobaldi (* 1583 Ferrara, in Flandern Frescobaldi
ausgebildet, 1608—43 Organist der Peterskirche zu Rom † 1644). Er † 1644.
führte eine neue Spielmanier ein. Seine zahlreichen Kompositionen
sind kontrapunktische Stücke nach Art der Motetten der niederländischen Schule [1]). Auch auf Deutschland erstreckte sich sein Ein- Kerll.
fluß: er lehrte Caspar Kerll (S. 206) [2]) und Jakob Froberger Frohberger.
(Hoforganist in Wien, † 1667 auf Schloß Héricourt b. Montbéliart) [3]).

Die bedeutenden Orgelkomponisten des 17. Jahrhunderts sind: 17. Jahrh.
Der Niederländer Joh. Pet. Sweelingck († 1621, Schüler Zarlinos Sweelingck.
und Andrea Gabrielis seit 1580 Organist an der alten Kirche zu
Amsterdam) der Schöpfer der Orgel-Fuge (vgl. S. 186), der namhafteste Orgelmeister seiner Zeit (in Deutschland der „Organistenmacher“ genannt) [4]), Lehrer der vier nächstgenannten Jacob Praetorius (Organist der Petrikirche Hamburg, † 1651), Heinrich
Scheidemann († 1663, Organist der Katharinenkirche Hamburg), dessen
Nachfolger Jan Adams Reinken † 1722 (vgl. S. 199) u. Samuel Reinken.
Scheidt † 1654, Organist der Moritzkirche Halle, der Schöpfer der Scheidt.
ersten kunst- und orgelmäßigen Bearbeitungen des protestantischen
Chorals: Hauptwerk „Tabulatura nova“, außer variierten Chorälen
usw. auch Fugen und Toccaten enthaltend [5]). Joh. Pachelbel † 1706, Pachelbel.
1695 Organist der Sebalduskirche Nürnberg [6]). Fr. X. Ant. Murschhauser (Schüler Kerlls, Organist der Domkirche München, † 1724),
Dietrich Buxtehude (* 1637 Helsingör, Organist der Marienkirche Buxtehude.
Lübeck, † 1707 (vgl. S. 199 f.) [7]). Georg Muffat (s. S. 184 und Muffat
Kap. VIII.), John Bull († 1628). Vgl. auch S. 206 [8]).

Viele Werke dieser Meister zeigen eine gewisse Spielseligkeit,
d. h. viel aufgebauschtes Figurenwerk. Auch ist zuweilen doppeltes
Pedal angewandt [9]). Über die Couperins, deren Frauen gleich Couperin.
vortreffliche Organisten waren, s. Kap. VIII.

---

[1]) A. (Ausw.): Dr. Haberl. Lpz. B. & H. 1889. [2]) Vgl. H. Botstieber, ein Beitrag zu C. Kerlls Biographie. IMG. VII, 4, 06. [3]) GA. [Adler, Niemann]: DM, i. Österr. — B.: Beier, 1884. [4]) GA.: 12 Bde. („Verein. f. nordniederländ. Mus gesch.“ [Seiffert]) B. & H. Vgl. auch I. P. Ss. Kompositionsregeln. GA. Bd. XII. [Gehrmann]. [5]) NA. [M. Seiffert, Niemann]: Denkmäler dtschr. Tonk. I-i, 1892. [6]) A. (Auswahl) in Commers „Musica sacra“, I. u. DM. i. Bay. u. Österr. [7]) NA. [Spitta] 2 Bde. B. & H.

[8]) S. Wiener Klavier- u. Orgelwerke a. d. 2. Hälfte d. 17. Jahrh. Alessandro Poglietti, Ferd. Tobias Richter, Georg Reuter d. Ä. [Dr. Hugo Botstiber].

[9]) Die Anforderungen an Organisten von damals verrät ein von Mattheson mitgeteiltes Programm zu einer Organistenprüfung (Hamburg 1727): a) Aus freiem Sinne ganz kurz zu präludieren, im minore B. anzufangen und im modo majore aufzuhören. 3—4 Minuten. b) Ein leichtes Fugenthema so auszuführen,

18. Jahrh. Bach. Händel. In der Mitte des 18. Jahrhunderts glänzen in der Orgelkunst zwei Sterne erster Größe, Sebastian Bach und Händel (s. d.). Die Familie Bach war recht eigentlich eine Organistenfamilie, denn fast sechs Generationen hindurch zeichnen sich Glieder derselben aus, wenn auch keins die Höhe Johann Sebastians erreichte. Händel hinterließ nur wenig Orgelstücke [1]), desto mehr Bach, dessen Werke (neuerer Zeit in prachtvollen Ausgaben erschienen) den Gipfelpunkt der klassischen Orgelliteratur bilden. (Selbstredend eignen nicht alle Orgelsachen sich zu kirchlichem Gebrauche, sondern sind großenteils für Orgelkonzerte bestimmt). „Am herrlichsten, am kühnsten in seinem Urelemente erscheint Bach nun ein- für allemal an seiner Orgel. Hier kennt er weder Maß noch Ziel und arbeitet auf Jahrhunderte hinaus. . . . Die meisten der Bachschen Fugen sind Charakterstücke höchster Art, zum Teil wahrhaft poetische Gebilde“ (Schumann).

Mitzler. Krebs. Homilius. Doles. Kirnberger. Goldberg. Kittel. Bach lehrte außer seinen beiden Söhnen Friedemann und Philipp Emanuel und seinem Neffen Bernhard u. a.: Lor. Chr. Mizler (Mathematiker und Philosoph, zuletzt am Hofe zu Warschau Leibarzt, Herausgeber der ersten Musikzeitschriften); Joh. Ludw. Krebs aus Buttstädt († 1780), Gottfr. Aug. Homilius aus Sachsen († 1785), Kantor der Kreuzschule [2]) MD. an den drei Hauptkirchen zu Dresden; Joh. Friedr. Doles (1756—89 Thomas-Kantor Leipzig; wollte die Fuge aus der Kirchenmusik verbannen); Joh. Friedr. Agricola († 1774, HKM. Berlin); Joh. Phil. Kirnberger († 1783, Hofmusikus, Cembalist und Lehrer der Prinzessin Amalie v. Preußen, Schwester Friedr. d. Gr. in Berlin), ein bedeutender Theoretiker [„D. Kunst des reinen Satzes“ „Grundsätze d. Generalbasses“]. Karl Friedr. Abel † 1787 zu London; Gambenvirtuos; Joh. Theoph. Goldberg (geb. um 1730 zu Königsberg, bedeutender Klavier- und Orgelvirtuos, angestellt in der gräfl. Brühlschen Kapelle zu Dresden; für ihn schrieb Bach die „Goldbergschen“ Variationen); Joh. Christian Kittel aus Erfurt († 1809).

Weinlig. Türk. Rinck. Segert. Den Genannten schließen sich an: Joh. Ernst Eberle († 1762, erzbischöfl. KM. Salzburg; von seinen Fugen galt eine lang als Bachisch); Christ. Ehregott Weinlig († 1813, Organist der Frauenkirche, Kantor der Kreuzschule Dresden), Dan Gottl. Türk in Halle († 1813). Joh. Chr. Heinr. Rinck († 1846, Hoforganist Darmstadt), Mich. Gotth. Fischer († 1829, Organist und Seminarlehrer Erfurt) und der Böhme Segert (s. S. 208).

---

daß die Mittelstimmen auch ihr Teil davon nehmen, wobei nachdrücklich zu erinnern: aa) daß die acht Anfangsnoten des Chorals im Thema enthalten sind; bb) daß ein chromatischer Gegensatz füglich eingeführt u. also die Fuge verdoppelt werden kann; cc) daß sich der Hauptsatz auf zweierlei Art verkehren läßt; dd) daß rectum u. contrarium allhier zusammengebracht werden u. harmonieren können; ee) daß sich auch sonst verschiedene nette Einflechtungen mit dem Duce et Comite ganz nahe an einander vornehmen lassen. c) Ein bekannter Choral soll figuriert u. mit Variationen als Trio ausgeführt werden. 11—12 Min. d) Eine Singarie, die vorgelegt wird, soll nach dem vorgezeichneten Generalbaß richtig begleitet werden. e) Aus dem Subjecto (Thema) dieser Arie soll ein Postludium gebildet werden, etwa in der Form einer Ciaccone oder einer freien Phantasie. 10—11 Min. — Vgl. T. Nordland, „Was ein Organist i. 17. Jahrh. wissen mußte“. IMG. VII, 4, 06. [1]) NA.: 6 Fugen [Palme], Lpz. Hesse.

[2]) Das Dresdner Kreuzkantorat, bestehend seit dem 13. Jahrh., war und ist eine wichtige Pflegestätte für den deutschen Kirchengesang. Vgl. S. 126.

Am Ende des 18. Jahrhunderts riß eine fast unglaubliche Verweltlichung u. Verwilderung ein; es war nichts seltenes, auf der Orgel Opernarien, Märsche und Tänze zu hören. „Unreines und Gemeines", klagt Häuser (* 1803. „Musik-Lex.", Gesch. d. christl. Kirchenges.), „kam in die Kirche als Vorspiel und als Nachspiel. Mit einer Ouverture kamen die Leute zur Kirche, mit einem Marsche marschierten oder mit einem Walzer tanzten sie zum Tempel hinaus". Nach Türk („Die wichtigsten Pflichten eines Organisten") spielte ein Organist bei den Worten „Am Kreuz gestorben" mit kreuzweis über einander geschlagenen Händen; ein anderer nach einer Predigt über die Mäßigkeit das bekannte Lied von Wenzel Müller: „Wer niemals einen Rausch gehabt". Verirrungen.

Noch im 19. Jahrhundert wurde die Kirche manchmal durch die unwürdigste Orgelspielerei entweiht. Zuccalmaglio [1]) hört in der katholischen Kirche zu Lemberg an einem hohen Feste Rossinis Ouvertüre zur diebischen Elster, von mehreren Arien gefolgt, aufführen, 1843 wurde in einer Kölnischen Pfarrkirche während des geheimnisvollsten Teiles des Messe, der Wandlung, Curschmanns Lied: „Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben" von hoher Orgel herab zum Besten gegeben; wenige Wochen vorher durchzog eine große kirchliche Prozession mit Gesängen aus Bellinis Norma die Straßen [2]). — Auch boten die Orgelkonzerte unglaubliche Geschmacklosigkeiten Abt V o g l e r, der größte Orgelvirtuos seiner Zeit (s. S. 260, 375), führte Vogler. ganze Programmmusiken auf, z. B. „Das jüngste Gericht", den „Einsturz der Mauern von Jericho".[3])

Heute ist es mit dem kirchlichen Orgelspiel bei uns, im allgemeinen wenigstens, besser geworden, allein es wird immer noch zu sehr klaviermäßig, weichlich und chromatisch, zu wenig logisch gegliedert und thematisch gespielt, wie denn auch der Inhalt der freien Präludien oft trivial und inhaltsleer ist. Wem eigene kernhafte Gedanken fehlen, der lerne doch sich bescheiden und spiele nach guten Vorlagen. Das kann nicht oft genug wiederholt werden.

Hervorragende Orgelspieler und -Komponisten (letztere im folgen- 19. Jahrh. den mit einem * bezeichnet) der neueren und neuesten Zeit sind:

Fried. S c h n e i d e r, Simon S e c h t e r (s. a. a. O.), Joh. Gottlob Sechter. T ö p f e r († 1870), Stadtorganist in Weimar, Joh. und Gottl. S c h n e i- Töpfer. d e r † 1864 bzw. 1856, Brüder von Friedr. Sch., Ad. H e s s e * († 1863, Hesse. Breslau),[4]) Karl Aug. Haupt († 1891), Aug. Gottfr. R i t t e r († 1885, Ritter. Magdeburg: Sonaten), Wilh. V o l c k m a r († 1887), B r o s i g *, s. S. 244, Brosig. Dav. Herm. E n g e l († 1877, Merseburg), Joh. Georg H e r z o g (UMD. Herzog. München, † 02), Georg Krejči (KD. Prag, † 1881) und dessen Nach- Krejci folger als D. der Prager Orgelschule S k u h e r s k y (S. 327). Leop. Skuhersky

[1]) N. Z. f. M. 1836, IV, 205. [2]) ebenda 1843, IXX, 108. [3]) 1785 schildert er auf der kolossalen Orgel in der Danziger St. Marienkirche „Die Belagerung von Gibraltar", ferner den heldenmütigen Opfertod des Prinzen Leopold von Braunschweig bei der Überschwemmung der Oder — alles bis in die kleinsten Details hinein, 1792 in der Hamburger Jakobikirche eine „Seeschlacht". Der Konzertzettel besagte wörtlich; „Zum Schluß folgt eine Jagd-Musik, worin verschiedene Echos von Flöten, Oboen, Waldhörnern und Fagotts ferner die allmähliche Annäherung und Entfernung von Wind, Regen und Donner abwechselnd nachgeahmt sind." [4]) A. (Auswahl, Album [Gottschalg]) Lpz. Lkt; Cl.

Alex. Zellner († 1894, berühmter Harmoniumvirtuos in Wien), Immau. Faisst († 1894), KD. Stuttgart, William Thom. Best († 1897, Liverpool, bedeutende Unterrichtswerke), Alex. Wilh. Gottschalg († 08, Intimus Liszts, Hoforganist Weimar), Gust. Merkel* († 1885, Dresden); Karl Aug. Fischer* († 1892, Dresden, von Liszt „Orgelkönig" getauft: 4 O.-Symphonien 3 Konzerte), Matthisson-Hansen (s. S. 335), Rudolf Bibl HKM. Wien, Joh. Ev. Habert* (s. S. 331), Peter Piel († 04. wertvolle „Harmonielehre"), Ed. Stehle* (* 1839, DKM. St. Gallen), Samuel de Lange* (* 1840 Rotterdam, KP. Stuttgart), Osk. Wermann, Kreuz-Kantor Dresden, † 07, Karl Piutti, Leipzig, † 02*, Paul Homeyer († 08, KP. Leipzig), Jos. Labor (S. 331), die Franzosen Cés. Franck* (s. d.), Alex. Guilmant* ([gilmant] * 1837, KP. Paris), der in seinen bedeutenden modern-konzertanten Orgelstücken neue Spielarten und Klangwirkungen schuf, gleich ausgezeichnet auch als Virtuose seines Instruments wie als Bearbeiter und Herausgeber alter Orgelmusik [Archives des maitres de l'orgue, und École classiqûe d'orgue], Charles Widor* (* 1845, KP. Paris: auch Bühnen-, Chor- und Orchesterwerke), Eug. Gigout* (* 1844).

Best. Goltschalg. Fischer. Habert. Labor. Franck. Guilmant. Widor.

An der Spitze der deutschen Orgelkomponisten stehen Mendelssohn (Sonaten), Schumann, Rheinberger (16 Sonaten, Charakterstücke, Konzert), (S. 255), Bruckner, Liszt und Brahms [11 Choralvorspiele].

Rheinberger. Bruckner. Liszt. Brahms.

Der Triumph der modernen Orgelkomposition heißt Max Reger (S. 340 f.). Aus der unmittelbaren Gegenwart verzeichnen wir noch von Orgelspielern bezw. Komponisten: Theod. Forchhammer* (* 1847, Domorganist und Kön. M. D. Magdeburg), Carl Ludw. Werner (* 1862, Organist, Baden-Baden), Karl Wolfrum* (* 1856, Seminar-Musik- u. Oberlehrer, Altdorf b. Nürnberg), Wilhelm Rudnick* (* 1850, MD. Liegnitz), Uso Seifert (* 1852, KP. Dresden (Klavier-Unterrichtswerke, verbreitet), Max Gulbins* (* 1862, MD. Elbing, Jos. Renner jun.*, F. Lubrich (S. 343), K. Straube (* 1872, Thomas-Organist, Leipzig [Bearbeitungen], Alfr. Sittard* (* 1871, Sohn des 03 † MS. Jos. S., Kreuz- Organist-Dresden); Friedr. Wilh. Franke* (* 1862, KP. Köln, s. Note); Paul Gerhardt* (* 1867, Organist Zwickau), Karl Walter (* 1862, Diözesan-, Orgel- und Glockenbau-Inspektor, Limburg a. L.), Reinh. Lichey (* 1879, Königsberg); Alban Schachleiter O. S. B., Abt von Emaus, Max Springer* (s. a. a. O.), Jos. Klička* (* 1855, KP. Prag) in Prag; O. Burkert in Brünn. Im Auslande E. Bossi (S. 348), Wihtol (S. 350), Alb. Schweitzer, Organist d. Bach-Konzerte des St. Wilhelmchors Straßburg (vgl. S. 203 [2]), Karl Attrupp* (* 1848, KP. Kopenhagen) u. a.

Reger.

Einen Ehrenplatz als Orgeltheoretiker verdient hier Bernhard Kothe, der Urheber dieses Buches († 1897, Seminarmusiklehrer zu Breslau) [1]).

L.: a) Werke über Geschichte, Bau, Behandlung und Pflege der O.: J. Antony, 1832; G. C. Fr. Schlimbach, 3. A. [C. F. Becker] Lpz., B. & H.; J. J. Seidel, 4. A. [B. Kothe]. Lpz. 1887, Lkt.; hierzu Anhang [Dr. H. Schmidt]; Skuhersky 1882; J. G. Töpfer, 1856, 4 Bde. 2. A. („Theorie u. Praxis des

[1]) Vgl. Zentralbl. f. Instrumentalmus. 1897, 25.

O.baus") [M. Allihn]) 1888. Eine verbesserte Übersetzung von L'art du facteur d'Orgues (3 Bde., Paris 1766—78), des Benediktinermönches Dom Jean Franç., Bedos de Celles (1706—79)! K. Locher, 1896; B. Mettenleiter, 1870; J. G. Heinrich, 1861; H. Sattler, 5. A. Langensalza; D. H. Engel, 1855; F. G. Fischer, Glogau; B. Kothe, 4. A. Leobschütz, C. Kothe; A. G. Ritter, („Z. Gesch. des O.spiels" im 14.—18. Jahrh. 1884); E. G. Fischer, C. F. Becker, 1828; F. L. Schubert, O. W. Wangemann, 3. A. 1887; Schweitzer (üb. französ. O.-Bau); Heinr. Schmidt (Lehrbehelf) 07; Max Richter, Moderne Orgelspielanlagen, Lpz. 07; E. v. Werra: Erstes Orgelbuch. Regensburg, 2. A. 1894. Zweites Orgelbuch, 1893; Orgelkatechismen von E. F. Richter, 4. A. 1896 und H. Riemann, Lpz. Hesse.

b) praktische Werke: H. Pauli, D. prakt. O.spiel u. d. Behandlung der O., 1893. — Praktische Orgelschulen von: J. Chr. H. H. Rinck, [Volckmar] C. L., Fr. Schneider, Wilh. Volckmar, Joh. Georg Herzog, Skuhersky, 1882; Franke, „D. O.-spiel," Lehrgang f. polyphone O-kunst. — Kothe-Forchhammer: Führer durch d. O.-Literatur, 2. A. [O. Burkert] 09 (kritisch, wertvoll). — Vgl. den „Lehrgang u. -Plan des Konservatoriums Prag".

A.: Vgl. die Kataloge CL., EP., ES., UE., B. & H., Lkt. Den Interessen der O. gewidmete Zeitschriften: „Urania" [Gottschalg], „D. Orgel" [Lubrich]. Vgl. auch S. 245 f. über das Harmonium.



Virginal als Nähkästchen; 17. Jahrh.
(Nr. 14 de Wit-Katalog.)

VII. Zur Geschichte des Violinspiels.

22. Die Violine, ihr Bau und ihre Meister.

Wir kennen bereits die Entstehung der Geige, ihre erste Entwickelung und hohe Rangstellung innerhalb des Orchesters wie als Soloinstrument und erinnern uns genau der Führerrolle, die ihre Meister in der aufblühenden Instrumentalmusik spielten (S. 92, 170 f., 184 f.).[1] Es erübrigt hier vorerst ein Blick auf die unterschiedliche Eigenart der italienischen Meisterschulen im Geigenbau, die dem Bahnbrecher Tieffenbrucker (s. dort) folgten.[2] Auf dessen Prinzip weiterbauend sehen wir zuerst die Schule von Brescia (1520—1620). Hauptvertreter: Gasparo da Salò aus Salò am Gardasee (ca. 1542—1609)[3]. Zu dieser Schule gehören auchMaggini, Mariani, Venturini usw. Eigentümlichkeiten: etwas großes Format, starke Wölbung, dunkler Firnis, F-Löcher groß.

Geigenbauschulen. Tieffenbrucker. Brescia.

Cremona. Amati.

Hauptvertreter der Schule von Cremona (1550—1760) sind: 1. die Familie Amati, u. z. der Begründer der Schule, Andrea (c. 1535 bis 1611), dessen Söhne Antonio und Hieronymus und des letzteren Sohn zweiter Ehe Niccolò (1596—1684), der bedeutendste [Eigenart: bei hochgewölbter Oberdecke und sehr haltbarem, hellbraunem Firnis ein leise verschleierter Silberton, doch ohne Kraft — es sind ausgezeichnete Geigen für's Zimmer]; 2. Antonio Stradivari (1644 bis 1736), der, Schüler Niccolò Amatis, den Violinbau zur Vollendung brachte [namentlich die 1700—1725 entstandenen Instrumente unübertroffen. Sein Ideal war: Vereinigung der Kraft der Brescianer mit dem lieblichhellen Tone der Amati. Zur Decke verarbeitete er nur sehr schönes, klarjähriges Holz; Wölbung sehr gering, Lack von bester Qualität. Über 1000 Instrumente (darunter die berühmte „Toscana", 1690), heute mit fabelhaften Summen (30 000 M. und höher) bezahlt; sie sind die geeignetsten Konzertgeigen, kräftig und glänzend im Ton. Seine beiden Söhne, Francesco und Omobone, arbeiteten in seinem Geiste fort, ohne jedoch den Vater zu erreichen; zu größerer Bedeutung gelangten Stradivaris Schüler Carlo Bergonzi (wirkte 1712--50), der nach des Meisters Tode dessen Haus und Werkstatt mietete, und Lorenzo Guadaguini (wirkte 1695—1742) mit seinem Sohne Joannes Battista Guadaguini (dessen Violinen, durch großen und edlen Ton ansgezeichnet, von ausübenden Künstlern sehr gesucht)]; 3. die Familie Guarneri (Andrea ca. 1630—95, Joseph 1666 bis c. 1739; dessen Bruder Pietro 1695—1725 ließ sich in Mantua nieder. Das berühmteste Mitglied war Guiseppe del Gesù 1687—1745, dessen In-

Stradivari.

Guarneri.

[1]) Vgl. auch Riemann, Handb. d. Mus. Gesch. II, 1. S. 473.
[2]) Vgl. Schebek, d. Geigenbau in Ital. u. s. deutsch. Urspr. 1874.
B.: Gio Livi, Nuova Antologia vol. 34. — London, W. E. Hill & Sons, 1896.

strumente mit jenen Stradivaris rivalisieren. Sie kamen in Aufnahme durch Paganinis „Wundergeige“).[1]

Weitere Hauptschulen: Die Neapolitanische (1680—1800: Neapel. die Meister von Neapel und Mailand, die Familien Gagliano, Grancino, Testore usw.), die Florentiner (1680—1760: die Meister Florenz. Roms und Bolognas, wie Gabrielli, Anselmo, Florentus usw.), die Venetianische (1690—1764: u. a. Domenico Montagnana Venedig. 1700—50 und Santo Seraphino 1730—45), endlich die Tiroler Tirol. (1640 bis 96): Jakob Stainer, die Familien Klotz und Albani.

Jakob Stainer, * Juli 1621 zu Absam, Schüler von Niccolò Stainer. Amati, lebte, obwohl äußerlich geehrt (wurde „Hofgeigenmacher“), mit seiner starken Familie (1 Sohn und 8 Töchter) in beständiger Not, verfiel in Wahnsinn und † 1683. Seine Geigen, die mitunter ein drittes Schallloch in Sternform unter dem Griffbrett eingeschnitten haben, sind der technischen Ausführung und des schönen Tones wegen berühmt. (Er wählte zu den Violindecken die Haselfichte und rundgemaserte Ahornhölzer zu Boden und Zargen. Decke höher modelliert als Boden, F-Löcher kurz, in zirkelrunde Öffnungen auslaufend. Der Hals trägt oft anstatt der Schnecke einen schön geschnittenen Löwenkopf. Schnecken weiter beschweift als gewöhnlich. Der gelbrote Lack unübertrefflich schön. Signatur: Jacobus Stainer in Absam prope Oenipontum.)

Der beste Schüler Jakob Stainers war Aegidius Klotz aus Mittenwald. Sein Sohn Matthias (1653—1743) gründete die heute Klotz. noch bestehende Geigenfabrik in Mittenwald. (Dort war Jahr- Mittenwald hunderte hindurch eine einträgliche Warenniederlage der Kaufleute zu Venedig. Als aber der Handel andere Wege einschlug, verarmten die Einwohner. Matthias Klotz erschien wie ein rettender Engel mit seiner Geigenfabrik, für die alle Einwohner arbeiteten, ähnlich wie dies in Ober-Ammergau mit der Holzschnitzerei der Fall ist. — König Max von Bayern gründete in neuerer Zeit daselbst eine Geigenmacherschule.)

Eine nicht unbedeutende Konkurrenz erwuchs Mittenwald durch die beiden sächsischen Städte Klingenthal und Markneukirchen, sowie durch Schönbach und Graslitz i. Böhm., wo der Instrumentenbau ebenfalls fabrikmässig betrieben wird.[2] Es handelt sich dabei aber nur um „Industrie“, nicht um „Kunst“. — Bei den Geigen von Matthias Albani (zu Bozen, † 1673, Schüler von Stainer) ist die Wölbung höher als bei Stainer, die Form schwerfälliger. Die beiden Albani. oberen Saiten klingen hell, die beiden unteren näselnd. (Ausser diesem Matthias noch 5 Geigenmacher gleichen Namens.)

In Frankreich trat Nicolà Lupot (aus Stuttgart, † Paris 1824) das Erbe der Italiener an, neuerer Zeit Gand und Jean Baptiste Franzosen. Vuillaume zu Paris.

Rühmliches leisteten auch in Prag: Edlinger (Mitte des 18.

[1]) Gegenwärtig im Museum zu Genua zu — sehen. Nichts einfältiger, als derlei Aufbewahrung kostbarer Instrumente „unter Glas“, wo sie schweigen und verderben müssen, anstatt unter den Händen eines Künstlers (deren viele oft vergeblich danach trachten) aufs neue ihren Klangzauber üben zu können

[2]) S. Schebek: D. Erwerbsverhältnisse im böhm. Erzgebirge; Prag, 1862, Mercy. — In Graslitz und Schönbach bestehen seit 1877 k. k. Fachschulen.

Prager Schule. Jahrh.), Eberle (Joannes Udalricus Eberll, 1740–80, deutschen und italienischen [Amati] Einschlag vereinend), deren Schule sich in Hellmer, Caspar Strnad († 1820), A. Sitt, Willer, Em. Homolka fortsetzte.[1]) (Vgl hierzu S. 154 über Lautenbau).

Bogenbau. Der Violinbogen nahm je nach dem Stande des Violinspiels verschiedene Formen an (8). Die besten Bogen arbeitete François Tourte 1747—1835, Paris. (Die Stangen, aus Brasilienholz, sind leicht, schmiegsam, elastisch und fest; ebenso gesucht wie die „Cremoneser" Geigen.)

Struktur. Das Geheimnis der „Geigenbaukunst" ist noch unergründet. In Italien sank diese Kunst zum dürftigen Handwerk herab. Deutschland und Frankreich nahmen sie ernster. Man zerlegte die „Cremoneser", nahm genaues Maß von der Größe und Stärke aller Teile, untersuchte Holz und Lack; Savart-Paris wollte die Frage durch physikalische Experimente lösen; man gab der Violine andere Formen, anderes Material (Cedern- Ebenholz, Schildpatt, Silber, Kupfer, Messing, neuestens sogar Thon), trocknete oder präparierte das Holz künstlich usw., — aber trotz aller Versuche gelang es nicht Instrumente von gleichem Werte zu schaffen. In neuester Zeit trachtet man mittels Übereinstimmung der Tonhöhe der beiden Decken[2]) Klangschönheit bei neuen Violinen zu erreichen und glaubt, sich dem Geheimnisse der alten Meister genähert zu haben.

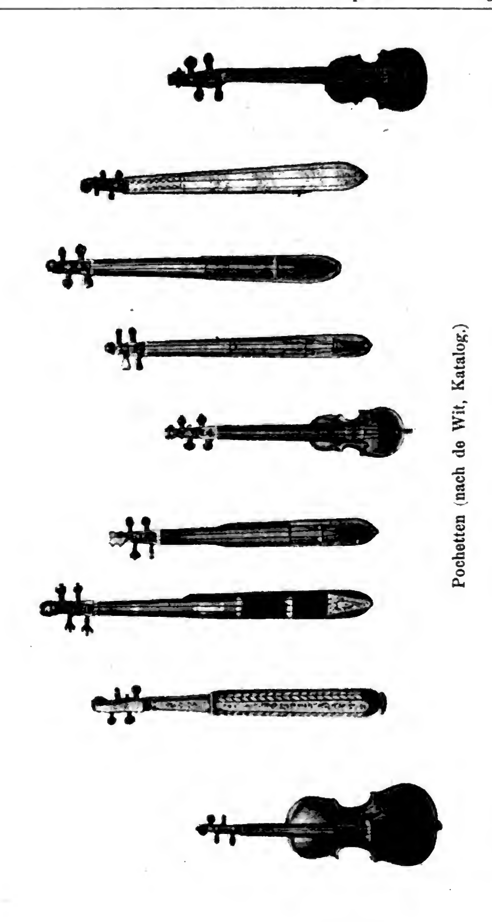
Lack. Auch die Zubereitung des italienischen Lacks, durch den die Geige an Dauerhaftigkeit und ihr Ton an Schönheit gewinnt, blieb ein Geheimnis. Man nimmt an, daß er aus dem Harze der gegenwärtig eingegangenen Balsamfichte (pinus balsamea) hergestellt wurde. Dieser Lack macht es allerdings nicht allein, vermutlich aber in Verbindung mit der Auswahl des Holzes (damals auf dem Wasserwege, also gleichsam imprägniert bezogen) und mit der Konstruktion der Instrumente.

Als Erfinder neuer Geigenabarten — Violotta, zwischen Bratsche und Cello; und Cellone, zwischen Cello und Kontrabaß stehend — machte Dr. Alfr. Stelzner in Dresden († 06, auch Opernkomponist) Aufsehen.

Taschengeigen. Interessant sind die niedlichen, oft reichgeschmückten dreisaitigen Taschengeigen der früheren Tanzmeister (franz. pochette).

Biber. Italien. Schulen. Corelli. Unter den ersten auch selbstschöpferisch tätigen Meistern des Geigenspiels begegneten uns schon bedeutsam Heinr. Ignaz Franz Biber[3]), KM. in Salzburg, von Kaiser Leopold I. geadelt (er machte starken Gebrauch von der Scordatura, s. S. 152 185), Corelli,[4]) Torelli, Vivaldi (S. 185) und Locatelli (S 218) [röm. Schule];

[1]) Vgl. Hajdecki, Beiträge z. Gesch. d. nachitalien. Geigenbaukunst, Ztschr. f. Instrumentenbau 1882, 8—16. [2]) Durch das Stimmen der Ober- und Unterdecke auf den gleichen Ton. [3]) Vgl. Moissl: Hervorragende deutsch-böhm. Musiker; Mitteilgen. d. Ver. f. Heimatkunde, Reichenberg 07, 1 — N.M Z. 07. 17. — Ferd. Davids „Hohe Schule des Violinspiels" (B. & H.) enthält in ihren 20 Heften auch Sonaten von Biber; außerdem Werke von Bach, Benda, Corelli, Händel, Tartini usw. [4]) Die „Denkmäler der Tonkunst" bringen in der 3. und 7. Abteilung Sonaten von Corelli; dieser zeichnete sich durch sein vollendetes zwei- und dreistimmiges Spiel aus, wie durch seinen edlen Vertrag trotz der Beschränkung auf die ersten 3 Lagen (in Neapel bereitete ihm bei einer Scarlatti-Oper das Spiel in der 5 Lage Verlegenheit!).



Pochetten (nach de Wit, Katalog.)

Tartini. Giuseppe Tartini (1692—1770), der Entdecker der Kombinationstöne (d. s. tiefe Untertöne, durch gleichzeitiges Erklingen zweier Töne verschiedener Höhe hervorgerufen)[1], die er zur Erreichung reiner Intonation auch praktisch zu verwerten wußte, errichtete **Paduan. Schule.** 1728 in Padua eine hohe Schule des Violinspiels, dessen Technik weiter entwickelnd (höhere Lagen, Triller). Aus seinen zahlreichen als klassisch geltenden Kompositionen zählt die sogenannte Teufels-Sonate (Trille du diable) noch heute zu den bevorzugtesten Repertoirestücken unserer Virtuosen.[2]) Seine „Kunst der Bogenführung" **Veracini.** ist ein Muster für alle Zeiten. Hier nahm er sich die Bogenbehandlung eines seiner glücklichsten Rivalen, des Fr. Maria **Nardini.** Veracini (um 1722—30 in Prag, † 1750) zum Muster.

Tartinis Schule entstammen sein Lieblingsschüler Pietro Nardini († 1793), von Mozarts Vater (Leopold Mozart, * 1719, † 1787 **Leop. Mozart.** in Salzburg, selbst ausgezeichneter Geiger und Verfasser einer Violinschule — nächst jener Geminianis [1740] der ersten und angesehensten **Geminiani** —) wegen der seltenen Reinheit und Gesangmässigkeit des Tons besonders bewundert;[3]) Manfredi; der in Wien 1749 hochgefeierte Ferrari (Flageolettöne und Oktavenspiel einführend) und Meneghini.

Wir kennen weiter bereits: Sammartini (S. 210, 218), Franz Benda a. Böhm.[4]), der ebenso wie seine Brüder Johann († 1752) und Josef († 1804, alle Konzertmeister in Berlin bzw. Potsdam) viele Schüler bildete; Stamitz, Richter, und andere „Mannheimer" (Fränzl Vater und **Leclair.** Sohn, Cramer), Leclair[5]) (S. 187 f.) und Boccherini (S. 217). Leclair entstammt der von Rébel, Francoeur, Anet u. a. begründeten **Viotti.** französischen Schule. Zu den Italienern zählt auch F. Fiorillo († c. 1825: Kapricen).

Der Vater des modernen Violinspiels ist Giov. Viotti (1755—1824), ein vollendeter Geiger (Schüler von Pugnani [Piemontesische Schule]) und, obwohl Autodidakt, auch als Komponist hochbedeutend. Auf ihn, der eine Zeitlang auch Direktor der großen Oper und — Weinhändler (!) war, lassen sich jene drei großen Schulen — **Kreutzer.** die französisch-belgische, die Wiener und die Prager **Rode.** Schule (s. unt.) — zurückführen, aus denen bis in die neueste Zeit **Pixis.** die Mehrzahl der Meister und Virtuosen der Geige hervorgegangen.

Zu Viottis unmittelbaren Schülern zählen: Rud. Kreutzer † 1831 (s. S. 236), Baillot † 1842, Pierre Rode † 1830, Fr. W. Pixis † 1842. Während der letzte dem Prager Konservatorium durch mehrere Dezennien zur Blüte verhalf, wirkten die drei ersten teils nacheinander, teils gleichzeitig am Konservatorium in Paris, für das sie zusammen das offizielle Schulwerk „Méthode du Violon" **Paganini † 1840.** verfaßten. Außerdem machte sich jeder besonders berühmt: Kreutzer durch seine „42 Études", Baillot durch seine „L'art du Violon", Rode durch seine „Caprices" und „Etudes".

Den Gipfel der Virtuosität erklomm Niccolò Paganini (* 1782

---

[1]) Dagegen Ober- (Aliquot- Partial- oder Teil-) Töne, die neben einem angegebenen Tone leise mitklingen, für Klangfarbe und Harmonie von Einfluß.

[2]) NA. *G*-moll Sonate [Rob. Franz] Lckt. — D.: Pirano. [3]) NA. Sonaten [Alard, Ferd. David, Zellner], Konzert (1760) [Miska Hauser, sensationeller Wiener Geiger († 1887: „Wanderbuch eines österr. Virtuosen")] Lckt. Lpz.

[4]) NA. *A*-moll Sonate [Jensen], Augener-London; Sarabande [P. Klengel], Lpz. Lckt. [5]) NA. einer schönen Sonate [David].

Genua, † 1840 Nizza).[1]) Sein dämonisches Wesen, seine originelle, von Leidenschaft durchglühte Vortragsweise und eine bis dahin unerhörte Technik wirkten geradezu berauschend auf die gesamte musikalische Welt. (Vgl. Liszt, Kap. VIII.) 1828—34 nach Österreich, Deutschland, Frankreich und England unternommene Kunstreisen wurden für ihn zu wahren Triumphzügen. P.s Kompositionen (24 Kapricen [rein musikalisch wertvoll!] Etuden, Konzerte [*h*-moll, *D*-dur **Werke.** maßgebend für die Konzertform!], „Hexentanz"; Instrumentalquartette mit obligater Gitarre!), vielfach auch von Liszt und Schumann für Klavier bearbeitet, bergen „so viel demanthaltiges" und „genialisches an poetischer Idee" (Schumann), daß nur Vorurteil infolge Unkenntnis die vielfache Geringschätzung jener „Virtuosenwerke" verursachen konnten. Schumann hält[2]) die zweite der „Capricen" „allein für hinreichend, P. eine erste Stelle unter den neueren italienischen Komponisten zu sichern." Florestan nennt ihn hier „einen italienischen Strom, der sich auf deutschen Boden mündet". Hier gilt die Pietät, „die so ein mächtiger verehrter Geist gebietet." P. ist das Vorbild des modernen Virtuosentums. Sein Schüler ist Camillo Sivori † 1894.

Teilweise Zeitgenossen und Rivalen P.s sind Jos. Mayseder-Wien † 1863 und Carl Jos. Lipinski † 1861 [„Militär-Konzert"].

Bazzini. Ferner ragen hervor: L. W. Maurer † 1878 [„Quadrupel-Konzert"], W. B. Molique in Stuttgart † 1869, und Antonio Bazzini † 1897 (KD. Mailand, vielseitiger Komponist deutschgediegener Faktur); **Spohr.** **Deutsche Schule.** vor allen Louis Spohr (S. 259 f.), der würdigste Repräsentant der deutschen Schule. Sein Instrument mit universeller Meisterschaft beherrschend, verband er in seinem großstilisierten Vortrage tiefe Auffassung mit jenem romantischen Zauber, der auch vielen seiner zahlreichen Kompositionen eignet. Neben seinen 15 Violin-Konzerten (namentlich Nr. 8 in A-moll [„in Form einer Gesangszene"] und Nr. 9 in *D*-moll geschätzt) schrieb er eine große Violinschule.[3]) **Hauptmann.**

Zu seinen zahlreichen Schülern gehören: Moritz Hauptmann † 1868 (als Thomas-Kantor in Leipzig, Gelehrter [„Natur der Harmonik und Metrik"] und Komponist [Kirchenmusik, gemischte Chöre, Violin-Sonaten]);[4]) Karl Müller † 1873, bildete in Braunschweig mit seinen Brüdern das weltberühmte Streichquartett „Gebrüder Müller", das seine vier Söhne als Hofquartett des Herzogs von Meinigen fortsetzten). Hubert Ries in Berlin † 1886 [Violinschule] und Moritz Schoen aus Krönau i. Mähr., † 1885 Breslau [Prakt. Lehrgang]; beide durch ihre zahlreichen instruktiven Werke um die Pädagogik des Violinspiels hochverdient; vor allen aber gewann Ferd. David, in Leipzig **David.** † 1873, als Freund Mendelssohns und Lehrer am Konservatorium großen Einfluß. Aus der großen Schülerzahl ragen hervor: Arno Hilf, KP. Leipzig, * 1858, Henri Schradieck-Philadelphia (Studienwerke) * 1846 und August Wilhelmj, 1845—08, ein Geiger ersten Ranges [„Große Violinschule"].[5])

---

[1]) B.: Niggli; A. der Werke [David u. a.] B. & H. [2]) Ges. Schr. II, 11 ff., Reclam. [3]) A.: Schlesinger-Brl. (mit Bildnis). Vgl. zu S. 261[1] noch Schletterer „L. S.", B. & H. [4]) GA.: Gesangwerke; nebst 3 Violin-Sonaten, Lpz., B. & H. — Briefe an Fr. Hauser [A. Schöne], 2 Bde. 1871; an L. Spohr u. a. [F. Hiller] 1876. [5]) Originalkomp. u. Bearbtgn. Schlesinger-Brl.

Namhafte Schüler Spohrs sind noch: Jean Jos. Bott † 1895, Aug. Kömpel † 1891 und Karl Louis Bargheer.

Franz.-belg. Schule: Zu den Hauptvertretern der erwähnten französisch-belgischen Schule gehören u. a.: Fr. A. Habeneck † 1849, unter dessen Direktion die Konzerte des Pariser Konservatoriums ihren Weltruf erlangten; Mazas. Mazas † 1849; Ole Bull † 1880,[1]) Hubert Léonard † 1890; Alard † 1888, Nachfolger Baillots, und dessen Schüler Meerts † 1863 und Charles Dancla † 07; Charles Bériot de Bériot † 1870 und dessen Schüler Teresa Milanollo, Vieuxtemps. Henri Vieuxtemps (1820—81) und Prume. Prume † 1849 [„Melancholie", Etuden]; Lambert Jos. Massart † 1892.



Viole (Quinton)
von J. U. Eberle, Prag, 1749. (Nr. 270 de Wit-Katalog.).

Folgende neuere Meister gingen aus dieser Schule hervor: die Polen Henri Wieniawski † 1880 und Isidor Lotto, die Spanier Pablo Sarasate de Sarasate, † 08, und Joan Manén (* 1883: Op. „Acté", Symph. „Katalonia"), der Franzose Emil Sauret, die Belgier Marsick, César Thomson und Eugène Ysaye; der Tscheche Franz Ondříček, * 1857, der Ungar Jenö Hubay [Konzert, Opern „d. Geigenmacher v. Cremona„ u. a.] und die Deutschen Jean Becker, (Begründer des Florentiner Quartetts, s. S. 355), Hugo Heermann, Jos Lau-Lerbach, Marteau. Henri Marteau, * 1874. Nachfolger Joachims zu Berlin, Fritz Kreissler.

Als vorzüglicher Geiger und Komponist erscheint hier auch Edouard Lalo-Paris, † 1892 (Oper „Le roi d'Ys", Ballett [auch als Orchestersuite] „Namouna"; „Rhapsodie norvégienne" f. Orchester, 2 Violinkonzerte [Nr. 2 „Symphonie espagnole"].

Prager Schule. Der Prager Schule von Pixis (s. ob.) und Moritz Mildner († 1865) entstammen u. a.: J. W. Kalliwoda (S. 255), Jos. Slavik, der „böhmische Paganini" (1806—33; Chopin schrieb, nichts ähnliches gehört zu haben: „im Stakkato nimmt

[1]) B.: S. Bull-Ottmann, Stuttgart 1886.

er 96 Noten auf einen Bogen!" [2 Konzerte *Fis*-moll, *a*-moll],[1]) Ferd. Laub † 1875, Joh. Hřimaly und sein Schüler Petschnikow, Em. Wirth, Frau Wilma Neruda-Norman (Schülerin von Leop. Jansa † 1875), der vorher von Mayseder unterrichtete Heinr. de Ahna; der Deutschböhme Ant. Bennewitz (1882—91, KD. zu Prag) und dessen Schüler: Hans Sitt, KP. Leipzig [zwei bedeutende Konzerte], E. Kühns (KD. Königsberg), Florian Zajic, Karl Hoffmann (Primarius des böhm. Streichquartetts)[2]) und Ot. Sevčik [Spr. scheftschik] * 1852 Horazdowitz i. Böhm., 1892—07 KP. in Prag, der Begründer einer neuen Prager Schule von Weltruf, den der tschechische Geiger Jan Kubelik (* 1880) begründet.

Sevcik. NeuePrager Schule. Kubelik. Methode.

Die Methode S.s betrachtet keineswegs, wie Gegner behaupten die Technik als Selbstzweck, geht vielmehr vom einzig richtigen Grundsatze aus: denkbarst mögliche Beherrschung des rein Technischen ist ein unerläßliches Haupterfordernis zur vollendeten künstlerischen Wiedergabe eines Meisterwerkes, u. z. nicht etwa nur im Solo-, sondern auch im Ensemble- (Kammer- und Orchester-) Spiel. So wird diese in vielen Details völlig neuartige Methode[3]) — zu ihren Vorzügen zählt u. a. die makellose Intonation (eine Folge des Zerlegens schwieriger Passagen beim Üben eventuell bis in die kleinsten Teile) und Gedächtnisschärfung — von immensem Werte für die Hebung des Orchesterniveaus. Tüchtige Konzertmeister aber und Orchestergeiger überhaupt (die neue Methode ist ja naturgemäß auf alle Streicher, in manchen Details sogar auch andere Instrumente anwendbar) sind mehr wert als reisende Virtuosen. An der Spitze der aus aller Herren Länder stammenden Sevčikschüler — viele bekleiden angesehene Lehrposten — stehen neben Kubelik: Kocian und Colbertson. — Violinschulen in tschechischer Sprache schrieben der ausgezeichnete Pädagog Ed. Wittich, † 1890, Malat und Bartak.

Wiener Schule.

In Wien blühte das Geigenspiel unter Ign. Schuppanzigh, † 1830, der zuerst Beethovens Quartette spielte, Mayseder und Jos. Böhm, † 1876, einem Schüler Rodes. Zu Böhms hervorragendsten Zöglingen gehören: Heinr. Wilh. Ernst aus Brünn, † 1865 [„Elegie" Konzert *fis*], Jak. Grün (KP. Wien), Georg Jos. Hellmesberger † 1873 und dessen Söhne Georg und Josef, † 1883, KD. Wien, Edm.

---

[1]) NA.: [Ondricek]; B.: Dr. J. Pohl, Prag, 06. [2]) Vgl. S. 365.

[3]) Sevciks Violinschule unterscheidet sich von anderen grundsätzlich. Diese nehmen das diatonische Tonleitersystem zur Grundlage. Sie lassen hiebei die Halbtöne auf jeder Saite mit andern Fingern bilden. Jene („Violinschule für Anfänger") beruht auf dem Halbtonsystem. Auf allen Saiten werden die Halbtöne mit denselben zwei Fingern gebildet und alle Griffe bleiben gleich. Diese Einfachheit der Griffbildung aber gibt schon dem talentierten Anfänger die Möglichkeit, seine Finger so gelenkig, den Fingerschlag so kräftig zu gestalten, daß er in verhältnismäßig kurzer Zeit jede technische Schwierigkeit leicht zu überwinden vermag. Unabhängig von der Ausbildung der Linken geht jene des rechten Arms in den Bogenstrichübungen vor sich, und zwar vom ersten Anfange bis zur letzten Ausbildung. Ein wesentlicher, ins Gehör springender Vorzug der Schule ist ferner der „große Ton". Um ihn recht voll und glänzend aus dem Instrument zu holen, wird oft recht verschwenderisch mit dem Bogen umgegangen. („Schule d. Bogentechnik".) Hand in Hand damit aber geht die tadelloseste Verbindung des Auf- und Abstrichs, die beim Legato dem Ohre einen Strichwechsel kaum merken läßt. Das feine Spinnen des Tons war schon ein besonderer Vorzug der Bennewitz-Schule.

Singer, Ed. Rappoldi, Moritz Mildner, L. Strauss und Josef

Joachim

Joachim * 1831 in Ungarn, † 07 als artist. Direktor der Hochschule für Musik in Berlin, der Vertreter des klassischen Violinspiels, ebenso als Solo- wie als Quartettspieler.[1]) [„Konzert in ungar. Weise“ u. a]. Zu dessen namhaftesten Schülern gehören: Gust. Hollaender, Petri, Prill, Burmester, Halir, Waldemar Meyer, B. Hubermann, Gabriele Wietrowetz, Marie Soldat-Röger, W. Hess und Joh. Kruse. Als Lehrer teilte Joachim das hohe Ansehen mit dem

Dont

echt deutschen Jac. Dont, KP. in Wien, 1815—88, dessen wahrhaft ausgezeichnete Studienwerke (Etuden Gradus ad Parnassum in allen Konservatorien und höheren Musikschulen der Weltstädte eingeführt; theoretisch-praktische Beiträge) zu immer allgemeinerer Würdigung gelangten. Zu Donts Schülern — nach Joachim „die besten, die wir besitzen“! — zählen u. a. Leop. v. Auer aus Ungarn, KP. Petersburg, Ad. Brodsky. (Vgl. ob. S. 355.)

Zum Schlusse noch ein Blick auf die Violinwerke von Bach (S. 201), Mozart (6 Konzerte[2]) Sonaten], Beethoven [Konzert op. 61, Sonaten (S. 236), Romanzen (in *G* und *F*)], Schubert (S. 250), Mendelssohn (S. 272), Bruch (S. 285), Brahms (S. 310), Tschaikowsky (S. 324). Vgl. auch die Violinkonzerte von Goetz, Goldmark, Grieg, Svendsen, Sinding, Lalo, Sitt, Karlowicz und Sibelius (s. a. a. O.). Zum neuesten zählen die Konzerte von Reger (*A-dur*) und Hugo Rückbeil (*B-dur*). Bedeutsame Violinsoli in Opern schrieben u. a. Herold [Zweikampf], Kreutzer [Nachtlager], Nicolai [Lust. Weiber], Gounod [Faust].[3])

L.: Hyacinth Abele, D. Violine, ihre Geschichte u. ihr Bau, 1864; Giov. de Piccolellis, Liutai antichi e moderni. Firenze 1885. Aggiunte 1886; L. A. Vidal, Les instruments à l'archet. 3 Vol. 1876—78; L. Fr. Conte Valdrigi, Ricerche sulla liuteria et violineria modenese antica e moderna. 1878; Edw. Allen, Violin making as it was and ist. London 1884; A. Ehrlich, Berühmte Geiger. Lpz. 1893; R. Rühlmann, Gesch. d. Bogeninstrumente. 2 Bde. 1882; J. W. von Wasielewski, Die Violine i. 17. Jahrh. u. d. Anfänge d. Instrumentalkomposition 1874; Ders., Gesch. d. Instrumentalmus. i. 16. Jahrh. 1878. Vgl. S. 184[4]; Paul Stoeving, Von der Violine, Brl., Vieweg, 06 (empfehlenswert); Dr. Steinhäuser, Physiologie d. Bogenführung, Lpz. 03; V. K. Urbanek: Tabellarische Übersicht üb. d. Geigenschulen. Prag, F. A. Urbanek. —

Zu den prakt. Violinschulen — der Lehrer darf sich beim Unterrichte nicht mit einer allein ebgnügen! — vgl. noch die NA. verschiedener Unterrichtswerke durch Karl Nowotny (nach Dontscher Methode) [Moritz Schoens Lehrgang, Etüden von Jos. von Blumenthal, Fiorillo, Kreutzer, Rovelli usw.]; Tottmann, Führer durch d. Violinunterricht (ein kritisches, progressiv geordnetes Repertorium der instruktiven, sowie der Solo- und Ensemble-Werke für Violine), Lpz. 1874; ferner den „Lehrgang und Plan des Konservatoriums in Prag“.

A.: s. die Kataloge CL., EP., ES., UE., B & H., Schlesinger.

---

[1]) B.: A. Moser, Brl. 1898; Dr. K. Storck, Lpz. H. Seemann Nf.

[2]) Ein siebentes [07 Kopfermann, B. & H.] apokryph.

VIII. Zur Geschichte des Klavierspiels.

23. Das Klavier, sein Bau und seine Meister.

Das Klavier, heute das bevorzugteste, aber in Anbetracht der Summe technischer Anforderungen auch das schwierigste aller Instrumente, hat große Mängel — Kraft und Dauer seines Tones sind geringer als bei den meisten Blas- oder Streichinstrumenten; ihn gleich stark zu halten, an- und abzuschwellen ist nicht möglich —, wie auch seine Vorzüge: es besitzt (abgesehen von der Orgel) den größten Tonumfang; es ist, da alle Tonverbindungen ausführbar, vorzüglich geeignet, das harmonische Element, das in der neueren Musik eine so große Rolle spielt, zur Darstellung zu bringen; vor allem aber ist es der Vermittler aller für Orchester, Quartett oder Gesang geschriebenen Kompositionen (mittelst Arrangements, ähnlich wie dies bei der bildenden Kunst durch Lithographie, Holzschnitt oder Stahlstich geschieht). Die Bedeutsamkeit gerade dieses Umstandes springt in die Augen. So wurden z. B. Schuberts Lieder erst durch die Listzschen Transskriptionen populär, wie auch die Bekanntschaft mit den Quartetten oder Orchesterwerken unserer Meister in vielen Fällen durch Bearbeitungen für Klavier, das auch über Klangfarben verfügt[1], vermittelt wird. Der Spieler kann so tiefer in ihren Geist eindringen und hat dann nach dem Hören der Originale doppelten Genuß und Gewinn. (Vorher verdirbt es eher die Vorstellung.) Mängel und Vorzüge des Klaviers.

Fast alle hervorragenden Komponisten seit Seb. Bach haben das Klavier mit reichen Gaben bedacht. Sein Erfinder ist unbekannt. Die Keime des schon im 14. Jahrhundert auftauchenden Klaviers[2], das nach Ansicht einiger[3]) aus Harfe und Psalter hervorging (s. ob. S. 109[1], vgl. auch S. 89 das Organistrum, ferner S. 154), wurzeln ohne Zweifel im Monochord[4]), das schon die alten Griechen zur Tonmessung und Tonangabe benutzten (S. 27 f.): über einem länglichen Kasten war eine Saite gespannt, unter ihr ein beweglicher Steg; durch dessen Verschiebung, somit durch größere oder geringere Verkürzung der Saite wurde die Höhe der Töne hervorgebracht. Klavierbau. Anfänge. Monochord.

---

[1]) S. bei Liszt die Ausdrücke „quasi flauto, oboi, corni, organo", nicht nur bei Orchesterbearbeitungen, auch bei Werken die absolut nicht orchestral gedacht sind (z. B. Etuden nach Paganinis Capricen). [2]) Vgl. Oscar Paul „Gesch. des Klaviers", 1868; Jul. Blüthner u. H. Gretschel „Lehrbuch d. Pianofortebaues". 1875. [3]) S. Lederer a. a. O. Vorrede 22 u. I, 57. [4]) Guido empfiehlt in seinem „Micrologus", „die Hand im Gebrauche des Monochords zu üben".

14.—17. Jahrh. Um das lästige Verschieben des Steges zu vermeiden, spannte man mehrere Saiten über den Kasten [Resonanzboden] und brachte sie durch Messingstifte [Tangenten] (am hinteren Ende eines Hebels [Taste] befestigt) — diese Tastenhebel entlehnte man der bereits bekannten pneumatischen Orgel — zum Ertönen. Ein so vergrößertes Monochord, dessen Saiten (chordae) mit Stiften (claves) angeschlagen
Clavichord. wurden, nannte man C l a v i c h o r d. (Die Seiten hatten gleiche Länge — daher die rechteckige Form des Ganzen — und Stimmung.) Es gab zuerst (14.—16. Jahrh.) nur zwanzig Tasten, in jeder Oktave nur drei halbe Töne (*e—f*, *a—b*, *h—c*), so daß die Tonreihe *G A B H c d e f g a b h c d e f g a b* dargestellt werden konnte. Erst Z a r l i n o (s. dort) stellte die chromatische Tonleiter her. Oft hatten 3—4 Töne nur e i n e Saite, denn die verschiedene Tonhöhe wurde durch Verkürzung derselben mittelst sogenannter „B ü n d e" (breite Metallstifte oder Stege) bewirkt, ähnlich wie früher beim Monochord oder heute beim Gitarre-Spiel und bei dem Greifen auf Streichinstrumenten.



Virginal als Nähkästchen; 17. Jahrh.
(Nr. 15, de Wit-Katalog.)

Eine andere Art des Klaviers — dies Instrument hatte damals
Clavi-cymbal. noch keine Füße, der kleine Kasten wurde auf den Tisch gestellt [„Schachbrett"] — war das bundfreie C l a v i c y m b a l u m (ital. Clavi-
Spinett. cembalo), auch S p i n e t t (nach dem Klavierbauer Joh. Spinetus, um
Virginal. 1508 zu Venedig), in England V i r g i n a l (Jungfrauen-Klavier) genannt. Die Saiten, die hier u n g l e i c h lang waren — daher das Ganze trapez-(harfen)förmig —, riß man mit R a b e n k i e l f e d e r n, ähnlich wie bei der Harfe (daher engl. „Harpsicord"). Teils in Tafel-, teils in geschweifter Form gebaut, hießen im letzteren Falle diese, oft sehr kunstreich konstruierten Instrumente [1]) größerer Dimension, wegen

[1]) Man konnte z. B. auf ihnen die enharmonischen Töne (*dis—es*, *cis—des* usw.), die sich bekanntlich in der Tonhöhe unterscheiden, darstellen (z. B. auf Vicentinos „Archicymbalum"). Der schwierigen Spielart und des noch schwierigeren Stimmens wegen wurde diese Einrichtung wieder beseitigt. Neuester Zeit versuchten französische Instrumentenbauer die enharmonischen Töne wieder darzustellen, aber gleiche Ursachen hatten auch hier gleiche Wirkungen und ließen den Versuch scheitern. Unsere Tasteninstrumente sind seit Sebastian Bachs Zeit „g l e i c h s c h w e b e n d" gestimmt (s. S 373).

der Ähnlichkeit der Form „Flügel" (Kielflügel, Cembalo, Clavecin) oder auch wohl „Schweinskopf". Eine Mittelstellung zwischen Clavicord und Virginal nahmen das Clavicytherium (mit nach Art des heutigen Pianinos vertikal aufrecht gezogene Saiten [später „Giraffenflügel"] und das Claviorganum (mit doppelter, verkoppelbarer Klaviatur, die zweite eine Oktave höher) ein. Clavicytherum. Claviorganum.



Kielflügel (Clavicembalo) de Wit-Katalog Nr. 23.

Berühmte Klavierbauer älterer Zeit waren u. a. Ruckers-Antwerpen im 17., Taskin-Paris im 18. Jahrh. (Ein modern rekonstruiertes Clavicembalo liefert heute der Duisburger Joh. Rehbock.)

Beim Clavichord konnte man den Ton durch den Druck bezw. ein leichtes Wiegen des Fingers auf der Taste verschieden stark erklingen lassen (Effekt der „Bebung") und ein legato ermöglichen, beim Clavicymbalum dagegen nicht. Der Ton war aber dort zu schwächlich, hier zu grell und metallisch, um als schön gelten zu können. Diese Mängel beseitigte die Erfindung des Hammerwerkes.

Die erste Anregung dazu gab wohl das sogenannte „Hackebrett" (Cembalo, das Czymbal der Zigeuener): ein vielsaitiges, mit Stäben 18. Jahrh. Hackebrett.

oder Klöppeln geschlagenes Monochord. Dieses Instrument vervollkommnete Pantaleon Hebenstreit, 1714—50 zu Dresden Kammermusiker, durch doppelten Resonanzboden und doppelte Saiten (Metall- und übersponnene Darmsaiten). Durch Anwendung auch doppelter Schlägel (mit und ohne Baumwollenhülle) wurden an diesem Instrumente (nach dem Erfinder „Pantaleon" oder „Pantalon" genannt) verschiedene Stärkegrade und Klangfarben erzielt.

Hebenstreit. Pantalon.

Unser Klavierhammer ist nur eine Nachahmung des oben genannten umwickelten Hammers. Der erste Erfinder ist der Paduaner Bartolommeo Cristofori, der um 1710 den Anschlag durch belederte, wie bei der modernen „englischen Mechanik" auf besonderer Leiste befindliche Hämmer bewirkte und eine „Dämpfung" hinzufügte, wodurch die Dauer des Tones beendet wird, wenn der Finger die Taste losläßt. (1721 brachte der Organist Christ. Gottl. Schröter aus Nordhausen das Modell eines Hammerwerkes [Hämmer mit weichem Leder überzogen, Dämpfung durch Sammet und Plüsch bewirkt)]. In Deutschland „Hammerklavier" genannt (Beethoven bedient sich des Namens bei op. 106), hieß dieses neukonstruierte leise und stark spielbare Instrument in Italien anfänglich „Piano e forte" („Pianoforte").

Cristofori. Hammerklavier.

Die ersten berühmten Fortepianobauer waren Gottfr. Silbermann zu Freiberg i. S. (Cristoforis Mechanik vervollkommnend), dessen Neffe Johann Heinr. Silbermann zu Straßburg und Joh. Andr. Stein zu Augsburg (besonders von Mozart geschätzt). — Beiläufig erwähnt seien hier einige Ab- bezw. Unarten früherer Klaviere: mit schwarzen Unter- und weißen Obertasten, allerhand Pedalen (türk. Musik u. a.).

Silbermann.

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts waren namentlich die Fabriken von Broadwood-London, Erard (vgl. S. 245), Henri Herz und ganz besonders Pleyel zu Paris und Andreas Streicher[1]) zu Wien bestrebt, durch Verbesserungen in der Mechanik den Tonklang-reich, singend und poetisch zu gestalten. Die bedeutendsten und berühmtesten Firmen sind heute außer den genannten: C. Bechstein-Berlin, Jul. Blüthner-Leipzig, Friedr. Ehrbar und L. Bösendorfer-Wien, Schiedmayer-Stuttgart, Ibach-Barmen, Kaps-Dresden, Proksch und Petrof i. Böhm., Steinway-New-York; speziell für den Bau von Pianinos u. a.: Biese und Duysen-Berlin, Jul. Feurich Leipzig.

19. Jahrh.

Auf jene Verbesserungen im einzelnen einzugehen, gestattet hier der Raum nicht, nur soll im allgemeinen bemerkt werden, daß sie sich bezogen auf: Zahl, Stärke, richtige Proportion und Stoff der Saiten; Tonumfang; Konstruktion und Umkleidung der Hämmer; richtigen Anschlagsort; Konstruktion des Resonanzbodens und Festigkeit des Stimmstockes.

Hammerwerk. Mechanik. Deutsch.

In Bezug auf das Hammerwerk bildeten sich zwei wesentlich verschiedene Systeme aus: die durch J. A. Stein ausgebildete „deutsche" („Wiener") Mechanik — der Hammer sitzt am hinteren

[1]) Freund und Mitschüler Schillers auf der Karlsschule und Begleiter auf der Flucht nach Mannheim. Seine Frau Nanette (Tochter von Joh. Andr. Stein), eine vorzügliche Klavierspielerin, war die treue und hilfreiche Freundin Beethovens.

Tastenende und bewegt sich in einer Kapsel; der Anschlag wird bewirkt, indem das hintere Ende des Hammers an den Auslöser stößt; er ist also kein direkter —, und die „englische“ durch Broadwood ausgebildeten Christofori-Silbermannsche Mechanik — der Hammer, auf besonderer Leiste befestigt, wird durch einen am Klaves befindlichen Stecher zum Anschlag gebracht; der Anschlag ist also direkt und darum wirksamer. — Äußerlich erkennt man die deutsche und englische Mechanik daran, daß der Hammer dort beledert und gegen die Klaviatur, hier befilzt und gegen die Spitze des Klaviers gerichtet ist. Instrumente deutscher Mechanik haben einen prononcierten Ton und schwerere Spielart; die englischer Mechanik dagegen bei tieferem Tastenfall leichtere, ausgeglichenere Spielart und einen sehr weichen, intensiven, weittragenden und gesangreichen Ton (sie werden darum meist in Konzerten benutzt). Englische Konstruktion des Korpus ist außerdem sehr kompakt (schwere Gußeisenplatten, um die Saitenspannung auszuhalten; darum werden gute Instrumente mit 2100 bis 3000 Mark bezahlt; deutsche sind fast um die Hälfte billiger). Dauerhafter wiederum ist die Wiener Mechanik, der vom Übungsstandpunkt mehr zugemutet werden kann. **Englisch.**

Neueste Verbesserungn. Die Reihe der neuesten Erfindungen eröffnete Seb. Erard 1823 mit seiner Repetitionsmechanik, die den Hammer beim Anschlag wiederholt an die Saiten schnellende doppelte Auslösung (double échappement). — Um die Töne der oberen Hälfte des Pianofortes, den sog. Diskant, klangreicher zu machen, erfand Blüthner das „Aliquot-System“ und Kaps den „Resonator“. (Beim Aliquot-System klingt über jedem Saiten-Chore [dreifacher Bezug] der oberen Oktaven noch eine dünnere und kürzere, acht Töne höher gestimmte Saite leise mit. Dadurch wird nach Ansicht einzelner der Ton verstärkt und veredelt. Der „Resonator“ ist ein über dem gewöhnlichen Resonanzboden in den oberen Oktaven angebrachter besonderer Schallkasten, dessen innerer Raum ist durch Rippen in kleine Kanäle geteilt, durch die die Saiten-Chöre stellenweise geführt werden. Auch befinden sich in dem Schallkasten, genau unter dem betreffenden Saiten-Chore, kleine Schallöcher. Hier werden also schwingende und tönende Luftsäulen benutzt, um die Töne der oberen Saiten zu verstärken und zu veredeln). Blüthner versuchte auch durch sog. „symmetrische“ (nach Art der Geigeninstrumente beiderseitig gleichgeschweifte) Klaviere und die dadurch bedingte Kreuzsaitigkeit (diese seit etwa 30 Jahren allgemein) den Ton größer zu gestalten. Joh. Rehbock-Duisburg verwendet einen freischwebenden Resonanzboden und -Kasten („Tonkörper“) zur Verbesserung und größeren Tragfähigkeit des Tons. Steinways „Prolongement“ (Tonverlängerung) endlich ermöglicht durch ein drittes Pedal[1])

Aliquotflügel. **Resonator.** **Prolongement.**

[1]) Gegenwärtig sonst 2 Pedale; rechts der „Dämpfer“ [ital. sordino, bei den Geigeninstrumenten ein kleiner auf den Steg aufzusetzender Holzkamm, bei den Blechinstrumenten ein in den Schalltrichter eingeführter Holzkegel, der den Ton abschwächt], der durch Niedertreten des Pedals gehoben wird [con sordino d. i. ohne Pedal!]; links die sog. una corda — der Name stammt aus früherer Zeit, wo das Klavier nur zweichörig war, jetzt richtiger due corde —: Verschiebung der Klaviatur nach rechts, so daß die Hämmer nur auf 2 Saiten — früher auf eine — anschlagen, daher der Ton schwächer wird.

ein beliebig langes Weiterklingen einzelner Töne (z. B. bei Orgelpunkten [Schumanns „Papillons", Liszts Transkription von Berlioz' Sylphentanz]). Ähnliche Tonverlängerung bewirkt das ‚Armonipiano' von Ricordi, Fanzi und Hlawatsch. — Zu erwähnen ist noch die „Neu-Klaviatur", die die Oktave in 6 Ober- und 6 Untertasten teilt.[1])

Gabel-klavier. Eine andere Erfindung, das „Adiaphon oder Gabelklavier" von Wilh. Fischer-Leipzig, verwendet statt der Saiten Stimmgabeln. (Vgl. Celesta.) Der Vorzug ist absolute Stimmbarkeit und Unverstimmbarkeit. Auch wird ihm nachgerühmt, daß der Ton sich mannigfach modifizieren lasse, geradezu bezaubernd wirke, ferner sich mit der menschlichen Stimme auf das Trefflichste verbinde, während er zugleich von ihr absticht.

Jankó. Schließlich sei noch des bisher nicht durchgedrungenen Jankó-Klaviers gedacht. Auf drei terassenförmig hintereinanderliegenden Klaviaturen sind sämtliche Töne der alten Klaviatur dreimal vorhanden und zwar immer mittelst desselben Tastenhebels an 3 verschiedenen Stellen anschlagbar. Dem Vorteil immenser technischer Erleichterung steht der Mangel an Tonschönheit gegenüber. Fruchtlos blieben auch Versuche einer Verbindung von Harmonium und Klavier.

Eine Klaviatur mit verringerter Tastenbreite (von 22,5 auf 20 mm „Jugendklavier" entsprechend den $^3/_4$ Geigen) konstruierte Zabludowski-Berlin.

Dr. Richard Eisenmann, Rechtsanwalt zu Berlin, erfand das „elektrophonische Klavier" bei dem durch den elektrischen Strom die Töne beliebig lang gehalten werden können. Hier wird die Elektrizität zur Tonerzeugung benutzt und nicht, wie bei der elektrischen Orgel, als Ersatz für das Regierwerk. (Abstrakten und Wellen.) Über die mechanischen Klavierinstrumente s. S. 246.[2])
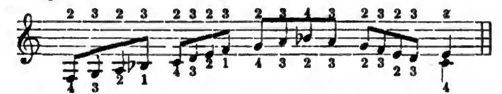
Klavier-spiel: 14. Jahrh. Wie im Anfange der Klavierbau in den Känden der Orgelbauer war, so wurde das Klavierspiel auch zuerst von Organisten gepflegt und ausgebildet, siehe insbesondere Willaert und seine Schüler. Befördert wurde das Orgel- und Klavierspiel, seit man anfing, die Gesangskompositionen nicht mehr a capella, sondern mit einem Basso continuo begleitet (vgl. Viadana) vorzutragen. Früh schon drang das Klavierspiel in Dilettantenkreise ein. Namentlich junge Mädchen aus 16. Jahrh. reichen Familien liebten das Instrument („Virginal"), und erhielten in Klosterpensionaten auch Gesang- und Klavierunterricht. Dieser begegnete aber zuerst starkem Vorurteil. (Der Gelehrte Bembo schreibt 1529 seiner Tochter u. a.: daß sich das Spielen nur für eitle und

[1]) Vgl. S. 7³ u. Heinr. Jos. Vincent „Die Neuklaviatur". 1874.

[2]) An die „Überorgel" (S. 371) erinnert ein in Chicago 07 erbautes „Überklavier" — Höhe 40, Länge 60 Fuß. Die Saiten dicke Kupferdrahtkabel; Hämmer aus Stahl dreifach mit Rhinozeroshaut überzogen (Perkussionskraft von 200 Pfund pro Quadratzoll). Ein mit flüssiger Luft getriebener Motor liefert zur Ausführung des Repertoirs [fünfzig Stücke, deren Noten auf einem 15 Fuß breiten und 2000 Fuß langen „Streifen" zu finden sind] die Kraft.

leichtfertige Frauen schickt . . . begnüge dich mit den Wissenschaften und Handarbeiten.)

Die Spielart des Klaviers war anfangs merkwürdig ungelenk und blieb es auch fast bis auf Seb. Bachs Tage. Man spielte nicht wie heute mit gebogenen, sondern mit gestreckten Fingern; wußte mit dem zu kurzen Daumen nichts anzufangen und gebrauchte ihn entweder gar nicht, oder nur ausnahmsweise. So gibt Ammerbach 1571 folgenden Fingersatz (Applicatur) (von Liszt nachher bei gewissen raschen Passagen zur Regel erhoben [z. B. Faustwalzer, Les patineurs]):



Seb. Bach stellte zwar die Grundregel auf, der Daumen der rechten Hand müsse im Aufsteigen nach den beiden Halbtönen der Tonleiter, im Absteigen vor denselben eingesetzt werden; ohne jedoch auf die frühere Technik vollständig zu verzichten.

Um die Ausbildung des Klavierspiels machten sich zuerst die Franzosen, vor allen die Organisten-Familie **Couperin** verdient, und zwar die drei Brüder Louis († 1665), Franz und Karl. Ein Sohn des letzteren, **Franz**, der Große (le Grand, † 1733), das bedeutendste Mitglied der an St. Gervais zu Paris wirkenden Familie, war kön. Kammerklavecinist. Man rühmte seinen „angenehmen und rührenden **Vortrag**" — er ist der Vater des modernen tempo rubato, der Vortragsbezeichnungen —; seine Werke — Pièces de clavecin, 4 Bde.[1], „L'art de toucher le clavecin" u. a. —, deren edle, reich verzierte Melodien bezeichnend für den aus dem Lautenspiel keimenden älteren französischen Klavierstil sind (vgl. S. 152 ff.; schon der Lehrer der älteren Couperins, J. Champion de **Chambonnières** [schangbonnjehr] bevorzugt in seinen 2 Büchern Pièces de clavecin Verzierungen, um den harten Ton des Instruments zu mildern)[2], wurden von Bach hochgeschätzt und mit Nutzen studiert. Ein Hauptverdienst der Franzosen, unter denen noch Chambonnières Schüler d'Anglebert [Klavierstück 1689 mit wichtigem, die damalige Praxis aufklärenden Vorwort] und Le Begue † 1702, dann **Rameau** (erste Transkriptionen: Übertragung von Balletten) und **Marchand** (s. S. 179, 200) hervorragen, war, daß sie den Rhythmus scharf herausarbeiteten, im Gegensatz zu den ihn freier behandelnden Italienern. In **Deutschland** glänzten als Klavierspieler außer dem Programm-Musiker Joh. Jakob **Froberger** — **nach neuester Forschung der erste große Meister der deutschen Klavierkomposition** bezw. Klaviersuite vor

Altfranzös. Schule: Couperin.

Chambonnières.

Rameau.

Marchand.

Deutschland.

Froberger.

[1]) NA.: [Brahms]. Augener-London. [2]) Unter diesen Verzierungen (agréments) spielen namentlich eine Rolle die Aspiration, ähnlich der „Plica" in der Neumen- und Mensuralnotierung ein Anschleifen des Nachbartons, und die Suspension, ein kurzes Verzögern des Einsatzes. Über diese „Manieren" und andere „willkürliche Auszierungen" älterer wie neuerer Tonwerke s. Ad. Beyschlag, d. Ornamentik der Musik, Lpz. 08. Vgl. ob. Froberger.

Muffat. Altwiener Schule. Händel. Bach.

Bach — [1]), Gottlieb Muffat † 1770 (Sohn von Georg M. und Schüler von J. J. Fux; Hoforganist zu Wien [„Componimenti musicali" für Klavier nebst einer Abhandlung über Verzierungen])[2]) und Fischer (S. 206)[3]) insbesondere Händel und Seb. Bach.[4])

Über die Kompositionsformen jener Zeit sind wir bereits im allgemeinen unterrichtet, ebenso über die Entwicklung der Sonate (s. S. S. 182—188, 218 ff., 241).[5]) Des näheren interessieren hier

Kuhnau.

Kuhnaus (s. S. 185)[6]) „Frische Klavierfrüchte oder 7 Suonaten von guter Invention und Manier, auf dem Klaviere zu spielen" [1696] — Sonaten voll „Energie, Keckheit und frischer Anmut", in 4—5 Sätzen ruhigen oder bewegten Charakters, vorherrschend polyphon — und „Musikalische Vorstellungen einiger biblischen Historien in 6 Sonaten" [1700], voll köstlichen Humors und ergötzlichen Inhalts: „Der Streit zwischen David und Goliath"; „Der von David mittelst der Musik kurierte Saul"; usw. „Also präsentiere ich", sagt K. in der Vorrede, „in der I. Sonate das Schnarchen und Pochen des Goliath durch das tiefe, und wegen der Punkte trotzig klingende Thema und übrige Gepolter; die Flucht der Philister und das Nacheilen durch eine Fuga mit geschwinden Noten" usw. (Vgl. S. 239 unt.) [Kuhnau stand mit dieser Programmmusik nicht allein: Froberger schildert in einer Klavier-Suite die Abenteuer einer Rheinfahrt, und Seb. Bach schrieb ein Capriccio über die Abreise seines Bruders „mit der Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die in der Fremde vorfallen".] — Des weiteren

Mattheson. Dom. Scarlatti.

veröffentlichte Mattheson 1713 eine Sonate „dédiée à qui la jouera le mieux". Interessant ist der Wettkampf [1709] zwischen dem fruchtbaren Domenico Scarlatti (s. S. 185; er schrieb gegen 400 Stücke für Orgel und Klavier [die berühmte „Katzenfuge"], darunter über 100 Sonaten) und Händel: auf dem Klavier blieb der Sieg unentschieden, auf der Orgel ward er dem Deutschen. Scarlattis einsätzige Sonaten [7]) sind ohne Tiefe, doch lieblich, heiter, geistreich; sie sind meist zweistimmig, der zweite oder „Durchführungssatz" fehlt. Das Kreuzen und Überschlagen der Hände wird mit Vorliebe angewandt, wir finden modernes Passagenwerk, Repetition auf einer Taste usw. Manches darunter ist heute noch eine glänzende Aufgabe für Klavierspieler. Auch Francesco Durante schrieb Sonaten für Klavier, die neben Scarlatti den freien Stil vorbereiteten.[8])

---

[1]) GA.: [Adler, W. Niemann] DM. i. Öst.; NA. (Auswahl, Klavier u. Orgel) „Frobergeriana" (Senff) u. „Froberger-Album" B & H. [W. Niemann]; einzelne Suiten in Niemanns „Alte Meister d. Klavierspiels" (EP.) u. in H. Leichtentritts „Hausmus. aus 4 Jahrhunderten", Brl. [2]) NA.: [Adler] DM. i. Öst. III, 3. Einzelnes in Pauers „Alte Klaviermusik, und [Niemann] in „Meisterwke. dtschr. Tonk." Lpz. — Vgl. auch S. 381[6]. [3]) Auch Forkel rechnet Fischer zu den allerersten Klavierkomponisten s. Z. — A. G. Ritter („Zur Gesch. d. Orgelspiels", I, 145) sagt: „F. war ein guter Kopf, ein Musiker v. allgem. Bildung; wo es sich um die Orgel handelt, versteht er den Klavierspieler, als der er berühmt war, vollkommen zu vergessen". [4]) Vgl. zu S. 201[1] noch die ausgezeichneten Bearbeitungen des „Wohltemp. Kl." von Rob. Franz (Lpz., B. & H.) und Busoni (mit Anweisung f. d. Klavierbearbeitung v. Orgelwerken, ebda.). An Bachs Fugen wird, als einem Lehrmittel, viel gesündigt; sind sie doch nichts weniger denn trocken (vgl. 201, 382). [5]) Vgl. noch S. Bagge, D. geschichtl. Entwicklung d. Sonate. (Samml. musikal. Vorträge.) Lpz., B. & H. Prof. Dr. Klauwell, D. Formen d. Instrumentalmusik, Lpz. Lkt. [6]) NA.: [Niemann] Denkm. dtschr. Tonk. I, 4. [7]) NA.: [Köhler, Bülow, Taussig] B. & H. [8]) S. hier noch „Klaviermusik a. alt. Zeit", CL. und „Alte Klaviermusik" [Pauer], Lpz. Senff.

Ph. Em. Bach.

Norddeutsche Schule.

Neben Stamitz (S. 216 ff.) steht Ph. Em. Bach[1]) (s. S. 186, 218 ff.) mit seinem Hauptwerk: „Sonaten für Kenner und Liebhaber“[2]) und dem berühmten „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“. Der I. Teil (1753, 2. A. 1780 bei Schwickert-Leipzig) enthält in drei Hauptstücken Belehrung über Fingersetzung, Manieren (Vorschläge, Triller, Doppelvorschläge, Schleifer, Schneller usw.) und Vortrag; d. II. Teil (1780) eine Generalbasschule nebst Anleitung zum freien Phantasieren.

Clementi.

Mozart.

Hand in Hand mit der Verbesserung des Klavierbaues, um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, ging, von einer Reihe von Schulen aus, die Vervollkommnung der Klaviertechnik. Neben der Fertigkeit wurde namentlich das gesangvolle Spiel ausgebildet. In erster Linie wirken hier die Schulen von Mozart und Muzio Clementi. Dieser (* 1752 Rom, † 1832 bei London) erzielte 1780 auf seinen Kunstreisen nach Frankreich und Deutschland durch sein gediegenes, glänzendes Spiel große Erfolge. In Wien vom Kaiser Joseph II. zu einem Wettkampfe mit Mozart aufgefordert, spielte er seine *B*-dur-Sonate (deren zwei ersten Takte später in die Ouvertüre zur „Zauberflöte“ übergingen), Mozart trug Variationen vor, und beide improvisierten endlich über ein vom Kaiser gegebenes Thema. Über Mozarts Spiel sagte Clementi: „Ich hatte bis dahin niemand so geist- und anmutsvoll vortragen gehört. Vorzugsweise überraschte mich ein Adagio und mehrere seiner extemporierten Variationen, wozu der Kaiser das Thema wählte, das wir, wechselweise einander accompagnierend, variieren mußten“. Dittersdorf urteilte über diese beiden größten Spieler ihrer Zeit: „In Clementis Spiel herrscht bloß Kunst, in Mozarts aber Kunst und Geschmack.“ Bei Mozart ist alles Charakteristik, auch die Passagen singen, sind Melodie, nie Selbstzweck wie später bei Herz. Wagner meint einmal, es sei ein anderes, ob Herz oder Beethoven eine Tonleiter schreibe. . . H. v. Bülow[3]) behandelte Mozart beim Klavierunterricht mit ehrfurchtsvollem Ernst. Aus der seinen Sonaten gewidmeten Sorgfallt spricht eine Empfindung für Mozarts Größe, die alle jene beschämen muß, die da meinen, der Meister tauge nur für Kinder und Schüler. Dieser albernen Meinung widerspricht Bülow ausdrücklich: „Mozart ist verflucht schwer“, sagt er und prophezeit, daß man „vielleicht sehr bald“ im Konzertsaal eine Mozartsche Sonate der Rigolettophantasie von Liszt vorziehen wird. Passend wird dies illustriert durch das Andante aus der großen *F*-dur-Sonate (EP. No. 1), dessen harmonische und modulatorische Kühnheiten in Vorhalten und Querständen als eine vom Meister beabsichtigte Tortur zur Erregung brennenden Durstes nach der harmonischen Auflösung bezeichnet werden. In der Tat ist dies Stück so herb und hart und groß, daß die landläufige Phrase vom „lieblichen“ Mozart

[1]) Themat. Werkeverz. von Wotquenne, Lpz. 05, B. & H.

[2]) NA.: E. F. Baumgart] in der Originalgestalt, 6 Hefte, Lckt.; Hans von Bülow bearbeitete sechs Sonaten daraus zum Konzertgebrauch. — L.; H. Schenker: Ein Beitrag zur Ornamentik. Als Einführung zu Ph. E. B.s Klavierwerken, Wien, UE. 02.

[3]) S. „Musikalisches und Nationales“ von Dr. H. Schuster in Beil. z. Allg. Ztg., 1895 Nr. 81, über die „Studien bei Hans v. Bülow“ von Theod. Pfeiffer (4. A., Brl., Luckhardt, 1894).

hier als leeres Geschwätz erscheint. Interessant ist auch Bülows Analyse der *D*-dur-Sonate (EP. 13), sie mag jeden überzeugen, daß es sich bei Mozart um wirkliche Schwierigkeiten handelt; die kanonischen Führungen im 1. Satz gehören zu den heikelsten, riskantesten Aufgaben des Klavierspiels.[1])

Den hohen Grad der damaligen Spielfertigkeit bezeugen Mozarts Klavierkonzerte (eigentlich Symphonien mit Klavier, namentlich "Krönungs Konzert" *d*-moll, s. S. 121[3], 231) u. Clementis berühmtes Studienwerk „Gradus ad Parnassum" (vgl. Fux, Donat und E. Krause), das auch heute kein gediegener Spieler ganz umgehen kann. Clementis zahlreiche Sonaten und Sonatinen, vorzügliche Unterrichtswerke, sind freundlich, glatt, zierlich — italienischer Geist in deutschem Gewande. Sein Klavierstil und seine Technik waren von bestimmendem Einfluß auf die Klaviermusik seiner Zeitgenossen (unter ihnen der treffliche Franz Lauska aus Brünn, † 1825 Berlin), auch auf jene Beethovens.

Londoner Schule. Cramer.

Clementis bedeutendste Schüler sind: Joh. Bapt. Cramer (* 1771 Mannheim, lebte größtenteils zu London, das † 1858) — berühmt sind seine klassischen 84 Etüden, gleich jenen Chopins wahrhaft ausgezeichnet! „Ob allerdings dem hohen musikalischen Werte, der nicht genug betont werden kann, der praktische Nutzen entspricht, bleibe dahingestellt" (v. Kàan) —; John Field (* 1782 Dublin, † Moskau 1837; mit seinen berühmten überaus zarten und seelenvollen Nocturnes ein Vorläufer Chopins (Schüler Fields waren u. a. die von Goethe bewunderte Maria Szymanowska † 1831 und Charles Mayer † 1862: Etuden op. 168, vorzüglich für die Fingergelenkigkeit!); Ludw. Berger (* 1777 Berlin, † 1839), ein ausgezeichneter Lehrer und geistvoller Komponist (musikalisch wertvolle Etuden; dessen vorzüglichste Schüler: F. Mendelssohn, H. Dorn, W. Taubert, Fanny Hensel, Alb. Loeschhorn [Etuden!] und Karl Eckert); Aug. Alex. Klengel († 1852, Hoforganist in Dresden), ein ausgezeichneter Kontrapunktiker. Sein Hauptwerk 48 Canons und Fugen, ist ein modernes Gegenstück zu Seb. Bachs „Wohltemp. Klavier". Auch J. Moscheles und F. Kalkbrenner waren kurze Zeit Clementis Schüler.

Field. Berger. Klengel.

Klassische Wiener Schule: Hummel.

Die Mozartsche Schule setzte sich fort in Joh. Nep. Hummel (* 1778 Preßburg, HKM Stuttgart, † Weimar 1837) einem berühmten Virtuosen und Improvisator am Klavier. Seine Kompositionen – zu den bedeutendsten gehören: *H*-moll-Konzert (namentlich von Liszt gern gespielt, im letzten Satz auffälligerweise Dvořák antizipierend!) *Es*-dur-Rondo, op. 56, Septett op. 74, *Fis*-moll Sonate, Phantasie op. 18 und die vierhändige Sonate in *As* — vereinen Formgewandtheit, echt klaviermäßigen Satz und glänzende Ornamentik mit Wärme der Empfindung, die sich aber kaum zur Leidenschaft steigert. Er war ein Gegner des Pedalgebrauches. Hummels vorzüglichste Schüler sind: Ferd. Hiller, Jul Benedict, Rud. Willmers und Ad. Henselt.

Die Klavier-Komposition verflachte dann durch Dan. Steibelt † 1823, Pleyel, Wölfl, Wanhal, Kozeluch (s. S 243), Kalkbrenner u. a.

1) Vgl, Franz Lorenz, Mozart als Klavierkomponist. Lpz. Lckt.

Mit Achtung sind dagegen zu nennen: Der Böhme Joh. Lad. Dussek [Dussik] † 1812, Aug. Eberh. Müller † 1817 (zum 1. Male „Capricen"; vgl. „Scherzo"), Joh. Wilh. Hässler † 1822, der Däne Friedr. Kuhlau † 1832 (geschätzte Sonatinen), Aloys Schmitt † 1866, Georg Onslow 1852 (1842 Nachfolger Cherubinis in der Pariser Akademie, hochangesehener und fruchtbarer Kammerkomponist, dessen Quintette noch jetzt ernste Musikfreunde erfreuen; auch Symphonien, Opern).

Beethoven.

Nach Haydn (von seinem vielschreibenden Schüler Diabelli † 1858 hielten sich bis jetzt einige instruktive Werke [1]), Clementi und Mozart über Beethoven den größten Einfluß auf die Entwickelung der Klavier-Komposition und des Klavierspiels. Er erweiterte, wie wir wissen die Sonatenform (auch in den Quartetten) in ungeahnter Weise (schon in op. 10 D, zwei Seitensätze!) und schuf in ihr alle möglichen Klaviertechniken (vgl. S. 239). Die berühmten Techniker (Liszt, Bülow, d'Albert) beschäftigte die Ausgabe namentlich der „letzten" Sonaten. Als Spieler glänzte er weniger durch Fertigkeit (wurde hierin sogar von seinem Rivalen Wölfl, der heute ganz vergessen, übertroffen), als durch Feuer und Geist. Seine einzigen Schüler waren der produktive Ferd. Ries † 1838 und Erzherzog Rudolf von Österreich.

Schubert.
Weber.

Weiterhin wirkten fördernd Franz Schubert und C. M. v. Weber, durch neuartige Elemente die Technik bereichernd. Schubert rangiert als Komponist 4 händiger Originalsachen gleich nach Mozart. Zu den durch ihn aufgebrachten Miniaturen (S. 251) zählen neben den Moments musicaux und Impromptus die Sammlung kleiner Walzer, Polonaisen, Ecossaisen,[2]) 4 händigen Märschen.

Czerny.

In der Folge herrschten zwei Richtungen: der brillante und der romantische Stil. Vertreter des ersten sind einerseits: Karl Czerny in Wien († 1857) als Fortsetzer der Wiener Schule, „dessen zahllose Etuden hinsichtlich des Nutzens für die Entwickelung der Fingertechnik bis heute unerreicht sind" (Káan) — Liszt, dessen Virtuosität auf diesen Etuden fußte, ermahnte seine Schüler: „Spielt fleißig Czerny!"[3]); — und anderseits die an Rameau anknüpfende neufranzösische Schule mit Bertini, Dussek, Steibelt, Fr. Kalkbrenner († 1849) und Henry Herz († 1888) in Paris, wo das 1784 gegründete Conservatoire de musique (das älteste außeritalienische!) lebhaftesten Anteil nahm. Sie strebten vor allem kaviermäßig, glänzend und dankbar zu schreiben, vernachläßigten aber den Inhalt so sehr, daß heute nur noch ihre Etüdenwerke — großenteils von pädagogischem Wert — in Betracht kommen. Sie alle überragt an musikalischem Gehalt Henri Bertini † 1876 (Etüden op. 29, 32, 100).

Pariser Schule.
Bertini.
Kalkbrenner.
Herz.

Czernys vorzüglichste Klavierschüler wurden: Liszt, dessen Konkurrent Siegism. Thalberg († 1871 Spezialität: Melodie in der Mittellage, von Arpeggien umrankt), Th. Döhler † 1856, Egghard (Graf Hardegg † 1867), L. v. Meyer † 1883, Th. Kullak † 1882 und A. Jaëll † 1882. — Als Virtuose in der

Geläufigkeits-Tendenz.

---

[1]) Vgl. Rietsch: „85 Variationen [verschiedener Komponisten] über D.s Walzer", Beethoven-Jahrb., München-Müller. [2]) [spr. ekossäs]; lebhafter Kontertanz im $^3/_4$ Takt; urspr. s. v. w. „Schottisch" (Polka-Art). [3]) NA.: CL., UE.

Haberbier. Passagenverteilung an beide Hände glänzte Ernst Haberbier († 1869 während eines Konzertes am Klavier: seine Etudes poésies op. 53 sind eine ausgezeichnete Vorbereitung auf Chopins Etüden.)

Prager Schule: D. Weber. Tomaschek. Proksch. Zu hoher Bedeutung wuchs neben der Wiener die Prager Schule mit Dionis Weber und seinen Schülern Moscheles (s. u.), Tomaschek (Schöpfer der „Eklogen“, „Rhapsodien“ und „Dithyramben“; Schüler: Schulhoff, Dreyschock u. a.) und Proksch in Prag (s. S. 203); des letzten Schülerin Clauss-Szarvady, * 1834 Prag, wurde eine klassische Interpretin. [Ausläufer dieser Schule waren Zvonař, Smetana, Dvořák, Fibich (tschech. „Klavierschule“ mit Malat)]. Ein Mittler zwischen der klassischen und romantischen Schule Moscheles. erstand in Ignaz Moscheles (* 1794 Prag, † 1870 zu Leipzig). Er wirkte in Wien, London und Leipzig als Virtuos, Komponist und Lehrer mit ausgezeichnetem Erfolg. Die bedeutendsten seiner Werke sind: Klavierkonzert in *g*, Sonate mélancolique, 4 händige Sonate in *Es*, zweiklavierige Duos „Hommage à Händel“, Variationen über den Preciosa-Marsch (mit Mendelssohn), namentlich aber die ausgezeichneten Studien op. 70 und 95.[1]) M. begann damit, die Etüden mit charakteristischen Titeln zu versehen und mitunter auch durch Poesieen angeregt zu verfassen („Erwartung“ nach Schiller). Zu seinen Litolff. besten Schülern zählte Litolff (s. S. 317).

Logier. Zwischendurch erfand der Kasseler Logier ([spr lódscher oder loschjeh] † 1846 London) den „Chiroplast“ zur Regelung der Handhaltung, der trotz allen Aufsehens und aller Nachahmungen wie Verbesserungen schließlich wieder verschwinden mußte; denn besser als alle Apparate ist — ein guter Lehrer. Noch berühmter wurde L.s Methode des gleichzeitigen Unterrichtes an mehreren Klavieren.

Romant. Schule: Die romantische Schule, begründet durch Chopin, Mendelssohn, Schumann, Henselt und Liszt, erstrebte sowohl charakteristischen und poetischen Inhalt, als auch originellen Ausdruck und neue Klangfarben. Sie gestaltete Beethovens Technik, in der sich inzwischen die Klavierspieler zurechtfanden, weil sie an seinen Werken nicht vorübergehen durften, individuell weiter aus.

Chopin. Chopin, der als Komponist seiner Zeit vorauseilte (*H*-moll Sonate [Wagner!], s. S. 261), gab als Pianist nur sich, in solcher Abgeschlossenheit, daß jede Erinnerung an irgend etwas Gehörtes wegfiel. So hatte niemand die Tasten eines Flügels berührt, in so zahllosen Modifikationen niemand demselben Töne zu entlocken gewußt. Rhythmische Bestimmheit gesellte sich einer Freiheit im Vortrag seiner Melodien, daß diese im Moment zu erstehen schienen. Es war wie das Leuchten eines wunderbaren Meteors, das uns doppelt entzückt in seiner geheimnisvollen Unbegreiflichkeit.“ (Hiller, „Briefe an eine Ungenannte“). Moscheles nennt ihn „ein Unikum in der Klavierspielerwelt“.

Henselt. Ad. Henselt (aus Schwabach i. Bayern, Kaiserl. Musik-Inspektor zu Petersburg, † 1889 Warmbrunn) war eine lyrische Natur. Sie spricht aus all seinen Kompositionen, die edel, gesangvoll und von

[1]) L.: Aus J. Moscheles' Leben. Nach Briefen u. Tagebüchern. 2 Bde. 1872/73. M. redigierte auch die Hallbergersche Prachtausgabe der Klassikersonaten.

berückendem Wohllaut sind; so namentlich 12 charakteristische Etüden op. 2 (darunter die „Vöglein-Etüde") die zu großen, leider nicht erfüllten Erwartungen berechtigten, Variationen in *E*, Salonetüden op. 5, „Poëme d'amour" und das *F*-moll-Konzert op. 16, nebst verschiedenen Transskriptionen Vgl. hier über die musikalischen Kleinmaler, unter denen Stefen Heller originell in der Form und außerordentlich spielbar hervorragt, S. 283 f. (Seeling nähert sich Henselts Stile). An dieser Stelle sind zu erwähnen: Phil. Scharwenka in Berlin (* 1847 Samter i. Posen: Orchester, Chor- und Kammerwerke [Klaviertrio *Cis*-moll], Klavierstücke, Lieder), dessen Bruder Xaver Scharwenka * 1850, k. k. Hofpianist in Berlin, Gründer eines eigenen Konservatoriums daselbst (Klavierkonzerte in *b* [neben Brahms das verbreiteste nach Schumann] und *c*, Kammerwerke, Solostücke für Klavier; Op. „Mataswintha") und Moritz Moszkowski, * 1854 Breslau, hervorragender Pianist, Mitglied der Kgl. Akademie der Künste in Berlin (lebt in Paris: 2 Orchestersuiten, symph. Dicht. „Jeanne d'Arc", Op. „Boabdil"; Violinkonzert, Klavierkonzert, Klavierstücke eleganter und geschmackvoller Fassung). Heller. Scharwenka. Moszkowski.

Einem Rob. Schumann galt der Inhalt der Komposition immer als das Wesentliche, dem äußeren Klaviereffekte machte er keine Konzessionen. „Seine nur ihm eigene Klaviertechnik (so das Ineinandergreifen der Finger!) drängte den eigentlichen Vorzug des Klaviertechnischen, das glanzvolle Passagenwerk (ausgenommen die Abegg-Variationen) in den Hintergrund" (v. Kåan). S. S. 273 ff. An dieser Stelle seien auch die Sonaten von Norb. Burgmüller hervorgehoben. Franz Liszt endlich, der beglaubigte Beethoven- und Chopininterpret, schuf eine völlig neue Spieltechnik. Während man anfangs, wie schon erwähnt, mit ausgestreckten Fingern, herabhängendem Daumen und unter der Klaviatur liegendem Ellbogen spielte (während die Clementi-Hummelsche Schule den Oberarm sanft herunterfallen ließ, dem Unterarme aber mit dem oberen Teile der Hand und dem ersten Gliede der Finger eine fast horizontale Lage gab, so daß ein auf die Hand gelegtes Geldstück nicht herabfallen durfte), hielt L. das Handgelenk so hoch, daß die bis zu dessen Höhe erhobenen Finger beim Niederfalle eine bedeutende Kraft entwickeln konnten. Er benutzte aber auch die horizontale Handhaltung, um zarte, flötenartige Töne hervorzubringen. Mit dem Fingersatze verfuhr er ebenso kühn. Während man in der ersten Zeit fast nur den dritten und vierten Finger gebrauchte und seit Ph. Em. Bach als Regel annahm, daß der kleine Finger die Obertasten nur selten, der Daumen sie nur im Notfalle berühren solle, daß der Daumen nach dem fünften Finger niemals untergesetzt, der fünfte Finger nach dem Daumen niemals übergesetzt werde, ließ L. nicht diese Regeln, sondern nur das Zweckdienliche, zum Ziele führende gelten. Bald benutzte er den früheren Fingersatz, bald ging er kühn darüber hinaus, wenn es die Figuren erforderten. (L.s Fingersatzordnung ist in seinen Werken fast immer angedeutet.) Insbesondere sei erwähnt, daß er manche hervortretende Tongruppe mit einem und demselben Finger (dem zweiten oder dritten) spielte; daß er hinter dem fünften den ersten Finger untersetzte, nach dem ersten den fünften Finger über- Schumann. Liszt.

setzte; starke Oktavengänge spielte er mit dem ersten und dritten oder vierten Finger, auch wohl in der Art, daß bei chromatischen Oktavengängen die rechte Hand die Untertasten, die linke die Obertasten übernahm; bei Trillern nahm er nicht die nebeneinander liegenden Finger, sondern entfernt liegende, z. B. 1 und 3, 2 und 4, auch wohl 1, 4, 2, 3: starke Terzen- und Sexten-, überhaupt Akkord-Triller verteilte er unter beide Hände, so daß die rechte Hand die Neben-, die linke Hand die Haupttöne erhielt. Einen besonderen Triller-Effekt erzielte L. auch durch ein unter beide Hände verteiltes weitgriffiges Tremolo. Er schrieb auch sehr vollgriffig und gab einer Hand oft fünf bis sieben Töne anzuschlagen, was durch ein sehr schnelles Brechen der Akkorde bewerkstelligt wurde. Die Töne dieser Akkorde legte er sehr weit auseinander, dadurch eine außerordentliche Volltönigkeit erzielend. Die Melodie ließ er manchmal in mehrfach verdoppelten Oktaven erscheinen, dazu eine die ganze Klaviatur einnehmende brillante Begleitung ertönen. Der Gebrauch des Pedals und der Verschiebung wurde in ergiebigster Weise ausgenutzt. Ebenso beutete er die Chromatik und kühne Akkordverbindungen zu blendenden und überraschenden Effekten aus. Wie Paganini, der auf L. größten Einfluß übte, durch ungewöhnliche, unerhörte Mittel elektrisierte, so suchte auch L. seinem Instrumente ähnliche Wirkungen abzugewinnen, wie erstmals in den Etuden über Paganinis Capricen.

Einen richtigen Begriff von L.s Spiel erhielt man überhaupt nicht durch Beschreibung, sondern nur durch eigenes Hören, denn „das Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister; — es ist nicht mehr Klavierspiel dieser oder jener Art, sondern Aussprache eines kühnen Charakters überhaupt, dem zu herrschen, zu siegen das Geschick einmal statt gefährlichen Werzeugs das friedliche der Kunst zugeteilt“ (Schumann).

Nicht alles, was L. wagte, läßt sich theoretisch rechtfertigen; doch — „Der Meister kann die Form zerbrechen — Mit weiser Hand zur rechten Zeit.“ [1])

Zuletzt sei auf die noch ungehobenen Schätze Lisztscher Vortragswerke hingewiesen: „Harmonies poetiques et religieuses“. „Années de prélerinage“, 3 Bd. „Liebesträume“, Notturnos — Stücke erhabensten, oft auch herben Charakters, edelsten Wohlklanges.

Den Schülern empfehlen wir, zunächst durch das Studium der klassischen Richtung eine solide Grundlage zu gewinnen und erst dann zur romantischen Schule überzugehen. Borniertes Zopftum aber ist es, wenn manche Lehrer mit vornehmem Achselzucken über moderne Kompositionen den Stab brechen.[2])

Liszt zunächst stand, insbesondere hinsichtlich der Veredlung der Tanzformen Chopin verwandt, Ant. Rubinstein (s. S. 321), dessen Klavierwerke (insbesondere Valse caprice, Klavierkonzert in *d*, Etuden op. 23) heute ungebührlich vernachlässigt werden. Unvergessen bleiben

Rubinstein.

[1]) Vgl. V. da Motta, Gedanken über L.

[2]) Eins der natürlichsten und dennoch oft genug gröblich außer Acht gelassenen Haupterfordernisse erfolgreichen, methodischen Musikunterrichtes ist — peinlich saubere Stimmung des Instruments. Ein Lehrer, der an einem verstimmten Klavier unterrichtet, stellt sich selbst das schlechteste Zeugnis aus.

seine titanenhaften Leistungen, z. B. die 7 historischen Konzerte in Wien (jedes nachher immer für die Konservatoristen unentgeltlich wiederholt!). Das Gegenbild zu R.s dämonisch-hinreißender, urwüchsiger Kraft und leidenschaftlich-stürmischer Subjektivität [1]) war das objektiv und scharf analysierende, peinlich saubere, akademisch abgeklärte Spiel eines Hans v. Bülow [spr. bülo], unter dessen Händen sich alle Schwierigkeiten wie Kinderspiel lösten.[2]) Nicht ohne geniale Züge, zeigte B., dessen kolossale Programme nur noch Rubinstein übertrumpfte, ein unerhörtes Gedächtnis. Unter seinen Schülern ragt Dr. Karl Fuchs (* 1838) genial als Pianist, mit „phrasiertem" Vortrag, geistvoll als MS. [„Virtuos u. Dilettant", Ideen zum Klavierunterricht, u. a. a. O.] hervor. Aus der Schule L.s gingen außer Bülow, Raff, Cornelius (s. S. 304 f.), Franz Bendel (S. 287) und dem genialen Karl Tausig (aus Warschau, † 1871, vorzüglicher Lehrer, Komponist [„Tägl. Studien", die originellen „Zigeunerweisen"] und Bearbeiter [Bachs Wohltemp. Klavier, Clementis Gradus, Klavierauszug der „Meistersinger"]; führte in seinen Wiener Konzerten zuerst Wagnerfragmente auf! vgl. S. 295) folgende Pianisten hervor: K. Klindworth, E. d'Albert (S. 343), A. Friedheim, Bertr. Roth (* 1855, Mitgründer des Frankfurter Raff-K.s, z. Z. Dresden [verdienstreiche Aufführungen zeitgenössischer Werke]), B. Stavenhagen, A. Reisenauer † 07, A. Siloti, Conrad Ansorge, William Dayas, Ingeborg Stark (v. Bronsart), H. v. Bronsart, Anna Mehlig, Sophie Menter-Popper, Pauline Fichtner-Erdmannsdörffer, Sara Magnus-Heinze, Laura Rappoldi, Martha Remmert.

Bülow.

Liszt-schüler. Tausig.

Als Klavierkomponisten der romantischen Schule sind noch hervorzuheben: Jos. Christ. Kessler († 1872, Chopinsche Richtung, originelle Etuden op. 100, 20) Clara Schumann (s. S. 278), Carl Eschmann († 1882, Mendelssohn-Schumannsche Richtung), Deurer, A. Moszowski, Aug. Saran, Nicolai v. Wilm (S. 283), Herm. Scholtz (Schumann-Chopinsche Richtung); dem Salongenre gehören Th. Kullak † 1882, Jul. Schulhoff † 1898 und Fritz Spindler an.

Moderne Virtuosen und Pädagogen.

Zu den bedeutensten Virtuosen der Gegenwart gehören neben den schon früher (S. 355) Genannten: Moritz Rosenthal, J. Paderewski (Chopinspieler), Emil Sauer, Fr. Lamond, Teresa Careño, Clotilde Kleeberg, E. v. Dohnanyi (S. 348), Telemaque Lambrino, v. Pachmann, Leop. Godowsky (* 1870, KP Wien: kombinierte Chopin-Etuden), Ossip Gabrliowitsch u. a.

Als Mozart- und Weber-Interpret glänzte Isidor Seiss † 05 (KP. Köln). Vgl. C. Reinecke (S. 284) und L. Blech (S. 342).[3]) Zu den angesehensten Klavierpädagogen zählen: in Wien Leschetitzky, Door und Jul. Epstein; in Prag H. v. Kàan (S. 331) und Holfeld; in Dresden K. H. Döring * 1834. Zu den hervorragenden Unter-

1) Während R. im alten Saal der Harmonie zu Brüssel spielte erschien (bei allen 3 Konzerten) eine ungeheuere Spinne auf dem Flügel, um wenn er schloß, während des Applauses wieder zu verschwinden. Einer der Beweise für das Musikempfinden der Tiere?

2) Vgl. Th. Pfeiffer und J. V. da Motta, Studien bei B. — B.s Briefe und Schriften, Lpz. 07.

richtswerken gesellt sich der moderne „Gradus ad Parnassum“ von Prof Emil Krause (* 1840 Hamburg, das. KP., MS. und Komponist [Chor,- Orchester,- Kammer,- Klaviersachen, Bearbeitungen von Händel und Corelli].

Klavierkonzerte. Die hervorragensten Klavierkonzerte[1]) schrieben seit der Bachschen Aera, also im modernen Sinne: Mozart, Beethoven, Weber, Hummel, Moscheles, Schumann, Mendelssohn, Henselt, Chopin, Grieg, Brahms, Reinecke, Scharwenka, Liszt (*Es* und *A*), Rubinstein (5), Tschaikowsky, Saint-Saens. — Stücke für die linke Hand allein: Vilmers, Dreyschock, Seeling, Zichy, Rubinstein, Reger.

L.: Studienwerke: von Fr. Wieck, A. Kullack, L. Köhler, Julius Knorr, H. Ehrlich, Uso Seifert usw. — J. Fischhof, Versuch einer Gesch. d. Klavierbaus. 1853. Welcker von Gontershausen, D. Klavierbau u. s. Theorie, Technik und Geschichte. 4. A. 1870. E. Eitz, D. mathematisch-reine Tonsystem. Gemeinverständlich dargestellt. Lpz. B. & H. H. M. Schletterer, D. Ahnen moderner Musikinstrumente. (Samml. musikal. Vorträge) Lpz. B. & H. Ad. Ruthardt, D. Klavier. Geschichtl. Abriss des Ursprungs, des Entwickelung des Stils u. d. Technick dieses Instruments. Lpz. Gebr. Hug & Co. Seiffert- Weitzmann, s. S. 206[1]. Ad. Prosniz, KlaHandb. d. vier-Literatur von 1450 bis 1904 2 Bde. Historischkritische Übersicht; Wien. I. C. Eschmann Wegweiser durch d. KlavierLiteratur. 5. A. [A Ruthardt] Lpz. 00. K. E. Schneider, Musik, Klavier und Klavierspiel. Kleine musik-ästhetische Vorträge. Lpz. 1874, Lckt. Oscar Bie, D. Klavier u. seine Meister. München, F. Bruckmann, W. Niemann, D Klavierbuch, Kurze Gesch. d. Klaviermusik u ihrer Meister, des Klavierbaues u. der K-Literatur. München, Callwey 07 C. van Bruyck, D. Entwickelung d. Klaviermusik von Seb. Bach bis R. Schumann. (Samml. musikal. Vorträge.) Lpz. B. & H. A. Werkenthin, D. Lehre vom Klavierspiel, Lehrstoff u. Methode, 3 Bde. 2. A. Brl. 1897. Ad. Kullak, D. Ästhetik des Klavierspiels. 2. A. [Dr. H. Bischoff] Brl. 1876. Amy Fay, Musikstudien in Deutschland (sehr fesselnd!). — Vgl. auch die früheren Noten. Hinsichtlich der Unterrichtsstufen vgl. den „Lehrgang und -Plan des Konserv. f. Mus. in Prag“. S. ferner die Kataloge von B. & H. und der CL., EP., ES., UE.

---

1) Vgl. S. 121[3] und J. V. da Motta: D. Entwickelung des Klavierkonzertes. — A. (namentlich Bach, Mozart) für 2 Klaviere ES.

IX. Zur Geschichte der Gesangskunst.

„In der Lichtwelt der Kunst bleibt ewig das Wesentlichste und Bildendste das in schöner Tonform gesungene Wort“.

Nägeli.

24. Die menschliche Stimme, ihr Wesen und ihre Meister.

Die Stimme als Instrument.

Von jedem rechtschaffenen Instrumentalisten wird verlangt, daß er sein Tonwerkzeug nicht minder in- und auswendig kenne, als wie der Arbeiter sein Handwerkzeug, und daß er es mit Sorgfalt behandle und pflege. Just unter den Sängern aber, die das kostbarste und heikelste der Instrumente, die „goldene Kehle“ besitzen, begegnet man ihrer genug, die von jener Förderung nichts wissen und hören wollen und ihren Leichtsinn nicht selten mit dem Verluste ihrer Stimme büßen müssen. Aber selbst „Gesanglehrer“ findet man, leider allerorten, die „Geschmacksunterricht“ erteilend, in krasser Unkenntnis der Stimmorgane und ihrer Behandlung, von Stimmbildung und Tonstudium, frisch drauf los um billiges oder teueres Geld das anvertraute Stimm-Material — womöglich gleich mit „Partien- und Liederstudium“ beginnend! — ohne Gewissensbisse verbilden und verderben.

Organismus.

Die Anatomie des Kehlkopfes, des gesamten Stimmwerkzeugs gilt es vor allem sich zu eigen zu machen. Es sei gleich hier auf das eingehende Studium der Unterrichtswerke von Sieber, Iffert und Goldschmidt verwiesen.[1)]

Kehlkopf.

Der knorpelige Kehlkopf, oben an der vorderen Halsseite — beim Manne mehr — vorspringend (Adamsapfel), spielt beim Organismus der Stimme die Hauptrolle. Er ist eine Art Orgel-Zungenpfeife, höhlenförmig gebildet aus je zwei Gießbeckenknorpeln und beweglichen Schildplatten, zwischen denen sich, einander horizontal gegenüber, zwei Schleimhautfalten, die

Stimmbänder. Stimmritze.

Stimmbänder (gleichsam „Zungen“) mit Muskelhilfe mehr oder weniger spannen und den freigelassenen Spalt die Stimmritze (Glottis) mehr oder weniger erweitern. Die in den Lungen angesammelte Luft, durch die, (Lungen und Kehlkopf verbindende) Luftröhre getrieben (Atem), bringt jenes Instrument zum Tönen, indem sie die Stimmbänder in Schwingung versetzt. Lungen und Luftröhre arbeiten blasebalgartig. Schlund, Nasen- und Mundhöhlung bilden die Schallverstärkung (Resonanz), das mitklingende, tonfärbende (Ansatz-)Rohr.

Resonanz. Ansatz.

Zunge, Gaumen, Zähne, Lippen ändern den Ton ab. Richtigkeit in Ansatz (Beginn des angegebenen Tons: mit oder ohne Vorhauch, „gedeckt“ oder „offen“, d. i. dunkel oder grell bei hellen Vokalen in der Hochlage; „flach“ [vorne an den Zähnen] oder „gequetscht“ [hinten

---

1) S. auch den kurzen Leitfaden von Math. Winter-Bertelli: Der Mechanismus der Stimme und die Grundlehren für korrekten Gesang. Prag 07.* — Einen Apparat zur „Plastischen Darstellung der Lautbildung in den menschlichen Stimm- und Sprachorganen“. Konstruierte die Gesanglehrerin Böhme-Köhler, Lpz.

Respiration. — Register. — Kunst des Gesanges.

am Gaumen]) und Atmung (Respiration, neben dem richtigen Nasen- bezw. Kopfansatz ein Hauptmoment!). Üben im Festhalten und Schwellen (tenuta und messa di voce) sowie Biegen (Kolorieren) der Stimme, Ausgleich ihrer Lagen (Klangfarben, Register), Erweitern ihres Umfangs, Schulen des Gehörs, der Aussprache und des sinngemäßen Vortrags — sind die Aufgaben der Stimmbildung, der Lehre der Gesangskunst.[1]) Deren Entwicklungsgang verfolgten wir schon im allgemeinen auf den Wegen der Oper und Liedform (vgl. namentlich S. 250 und Kap. X).

Beginn. — Caccini. — bel canto. — Durante. — Oper und Musikdrama. — Vorzug der Gesangsmusik. — Kehlfertigkeit. — Italienische Meister. — Schulen. — Bologna. — Neapel.

Die Ära der eigentlichen Gesangskunst beginnt erst mit dem Auftreten des monodischen Stils, insbesondere Caccinis und der anschließenden Periode des bel canto (vgl. S. 153 unten), d. i. eben des Kunstgesanges. Die älteste bisher aufgefundene Gesangsmethode stammt von C. Maffei (Neapel 1562).[2]) Eine an Caccini sich anschließende Erläuterung über „wahre Gesangskunst“ veröffentlichte mit einigen Arien im neuen ariosen Stil Ottavio Durante (1608).[3]) Es wird öfter behauptet, die ganze Oper wäre ein Unsinn, da man im Leben seine Gedanken nicht, wenigstens nicht ununterbrochen singe, sondern sage. Mit demselben Rechte könnte man sich gegen das rezitierte Drama wenden, ohne zu bedenken, daß es sich hier um eine künstlerisch stilisierte Darstellung, ebenbürtig jener der anderen Künste handle, die durch das Hinzutreten der Musik sozusagen im Affekte auf ganz natürliche Weise potenziert wird.[4]) Warum singt schließlich die erregte Menge revolutionäre Lieder, warum deklamiert sie nicht? Das Singen an sich ist eben der Ausdruck erhöhten Empfindens. Die Gesangmusik ist dem Menschen ureigen, „denn sie ist nicht bloß wie alle Kunst Erzeugnis seines Geistes, sondern auch in der Ausführung — folglich im vorempfindenden Sinne des Künstlers gleichermaßen — unmittelbare und reine, durch keine Einmischung fremder äußerer Werkzeuge zerstreute und getrübte Äußerung des Lebensorganismus selber“. (Marx, Kompositionslehre 3, S. 343.) Jemehr sich nun aber das Verhältnis des Tondramas als „Oper“ zum rezitierten verschob, die Kehlfertigkeit nicht als Mittel zum Zweck, sondern als Selbstherrliches Element in den Vordergrund trat (S. 172 ff.), um so bedeutsamer wurde das Wirken und der Einfluß berühmter Gesangsmeister, vornehmlich in Italien, der Heimat der Gesangskunst. Im 17. und 18. Jahrhundert gelangte die Gesangskunst durch ausgezeichnete Lehrer, wie Fr. A. Pistocchi, P. S. Tosi, A. Bernacchi, Bertalotti zu Bologna und Pórpora in Neapel zu

---

[1]) Vgl. U. Kaudeler „Elemente der Tonbildung“, Brl. G. Reimer. Kofler „D. Kunst d. Atmens“. Lpz. B. & H. P. Merkel, „Aussprache u. Deklamation“, Lpz. Siegel. Ernst Otto Nodnagel, „Stimmbildung“, Darmstadt, Roether. Scharfenorth, „Elemente u. Technik d. Kunstgesanges“, Brl. Jonasson-Eckermann. S. die übrigen Noten.

[2]) S. B. Ulrich: „D. älteste Anleitung z. Kunstgesang“ in „D. Stimme“, Okt. 08.

[3]) Deutsch in Goldschmidts „D. italien. Gesangsmethode d. 17. Jahrh.“ 1890 (auch über die verzierte Ausführung der Vokalwerke des 16. Jahrh.).

[4]) „Der Schritt zum wirklichen Gesangstone ist ein natürlicher: er gibt sich von selbst und führt zum sog. Zugesang, Adcantus, jener Mittelstufe von sprachlicher Rezitation und Gesang, die alle Kulturvölker des Altertums gekannt haben“ (Goldschmidt, Gesangspädagogik, 1).

Tosi. Mancini. Hiller. Methoden.

außerordentlicher Ausbildung. Manche dieser Meister, wie Pistocchi und Bernacchi, Pórpora, Leonardo Leo, Franc Feo u. a., hüteten ihre Methode des bel canto als strenges Geheimnis. Dagegen hinterließen uns Tosi („Opinioni de cantori antichi e moderni" 1723, deutsch von Agricola, NA. 04), Giamb. Mancini (über den Koleraturgesang 1774) und J. A. Hiller („Anweisungen zum musikalisch richtigen bezw. zierlichen Gesange", 1774, 1780, vgl. S. 178) drei für unsere Kenntnis der Gesangskunst jener Zeit ausschlaggebende Werke. Die Lehrmethode baute sich seit Caccini angelehnt an das Hexachordsystem Guidos auf, indem man für die tägliche Übung jeder Stimme eine Folge von 6 Tönen zuwies; Solfeggieren, d. i. Übungssingen ohne Text auf die Solmisationssilben oder Vokale (Vokalisieren, daher die betreffenden Übungsstücke Solfeggien und Vokalisen heißen), Mutation (s. S. 65 ff.) und Vokalisation waren die ersten Ziele; weniger die Konsonantenaussprache, obzwar schon Hiller sagte: „gut gesprochen ist halb gesungen". Auf das tenuta und messa di voce[1]) wie auf die (Respiration) wurde Gewicht gelegt. Wertvolles Übungsmaterial hinterließ Bertalotti (50 2stimmige Solfeggien).[2])

Französ. Schule. Bacilly. Intonation. Bérards. Respiration.

Im Gegensatze zu dieser italienischen legte die französische Schule im Anschlusse an das nationale Tondrama (s. Lully, Rameau, S. 178 ff.) auf Aussprache und Wortsinn größte Sorgfalt, wie Bacilly's gesangtheoretisches Werk („Remarques curieuses sur l'art de bien chanter, Paris 1679) bezeugt. Man erkannte auch die Instrumentalbegleitung beim Unterrichte als Hindernis für die Kontrolle der Tonbildung, Aussprache und Reinheit der Intonation (d. i. der Tongebung, des Tonansatzes; gegenwärtig mit Recht besonders [Intonatiosschulen] gepflegt).[3]) Dem Entstehen der komischen Oper (Grétry, S. 180) und Einwirken der italienischen Musik trug dann Bérards Gesangschule (1755) Rechnung, ohne aber an die französischen Grundprinzipien zu rühren. Dafür zog sie die wissenschaftlich-physiologischen Forschungsergebnisse (der Pariser Gelehrten hinsichtlich der Anatomie des Kehlkopfes und der Physiologie der Sprache wie des Gesanges) erstmals in ihr Bereich. Die Atemökonomie, eines der ersten und schwierigsten Kapitel in der Gesangskunst überhaupt (vgl. unten Perugino), erfuhr sorgfältige Beachtung. Angesehen, doch zweifelhaften Wertes war die auf italienischer Grundlage fußende Gesanglehre des Pariser Musikkonservatoriums, Dank bezw. trotz der berühmten Mitautoren Cherubini, Gossec, Mehul (ca. 1795).[4])

Garaudé.

Den erhöhten Anforderungen Rossinis an die „instrumentale" Kehlfertigkeit wurde insbesondere Garaudé (Méthode complète du chant, Paris, Vaillant 1825) gerecht, jedoch eifrig bestrebt, auch dem verlassenen älteren „breiten Stil" wieder zum Recht zu verhelfen, wie es später auch der berühmte Pariser Operntenor und KP. Duprez (L'art du chant, 1847) versuchte.

---

[1]) Wohl zu unterscheiden von mezza voce (m. v.), d. i. „mit halber Stimme"; Franz. voix mixt.

[2]) NA [F. X. Haberl] 2. A. 1888.

[3]) Das Gegenteil der reinen I. ist die unreine, das Detonieren.

[4]) Eine Übersetzung erschien u. a. in Prag bei Marco Berra (jetzt J. Hoffmanns Wwe).

Ein bedeutsames gesang-pädagogisches Werk von deutschem **P. v. Winter.** Geist erfüllt ist die „Vollständige Singschule“ von Peter v. Winter (1824, auch französisch und italienisch[1]); vgl. S. 244), die frühzeitig auf die Verbindung von Wort und Ton hinzielt.

Neben der neuitalienischen Koloraturoper stellte aber auch die große historische (Spontini, Meyerbeer, Auber, s. d.) ihre Forderungen an die Stimme, verlangte neben der Kehlfertigkeit auch den großen **Reformator Garcia.** Ton. Da trat als Reformator der Gesangspädagogik der Spanier Manuel Garcia [gárssia] * 1805 (Sohn des berühmten Tenoristen Manuel G.), KP. zu Paris, seit 1885 in London Gesangslehrer der Royalacademy of music; † 06) auf, nicht minder auf dem Felde der Wissenschaft von bleibender Berühmtheit und Bedeutung als Erfinder des Kehlkopfspiegels (Laryngoscop, 1855[2]), dafür von der Universität Königsberg zum Dr. med. h. c. ernannt). Er ließ seiner „Mémoire sur la voix humaine“ (1840) sein Hauptwerk: „Traité **Register.** complet du chant“ (1847) folgen.[3]) G. stellte zuerst 3 Register: Brust-, Mittel-(Falsett)[4]) und Kopfstimme fest, den Klangunterschied der beiden letzten wohl trennend (während man früher nur 2 Register, d. i. im Klangcharakter abweichende Stimmlagen (Falsett und Bruststimme) unterschied.[5]) Ihre „Ausgleichung“ gehört zu den Hauptaufaufgaben des Pädagogen. G. steuerte so manchem Umfug, so dem vorzeitigen Üben des messa di voce, oder dem sinnlosen Vokalisieren **Sieber.** auf a. Im Sinne G.s lehrten dann namentlich Ferd. Sieber († 1895: Lehrbuch für Lehrer und Schüler, 3. A. 1878; Katechismus 12. A. 03) **Hauser.** und der an Bildung überragende Franz Hauser aus Kralowitz in Böhm., der Organisator des Münchener Konservatoriums († 1870; vorzügliche „Gesanglehre für Lehrende und Lernende“, 1866). Das **Viardot.** Übungsmaterial bereicherten u. a. Frau Viardot-Garcia, Schwester Manuels, die erste „Fides“ in Meyerbeers „Prophet“, zu Paris [Une **Malibran.** heure d'étude] (deren Schwester Malibran-G., in zweiter Ehe mit Bériot vermählt, war eine berühmte Kontra-Altistin; die Tochter Luise, verm. Héritte ist eine geschätzte Gesanglehrerin in Berlin), Garcias **Marchesi** Gattin Eugenie († 1880), Mathide Marchesi-Graumann in Paris **Fortschritte.** [L'art du chant; Exercices und Vocalises] u. a. Fortschrittlich über Garcia hinaus und mit Wagner gleichzeitig reformierend bewegt sich **Schmitt.** Friedr. Schmitt[6]) († 1884) in seiner „Großen Gesangschule für Deutsche“ (München 1854) dem Endziel der Wort- und Tonverschmelzung zu. Rückschreitend zur italienischen Schule sehen wir **Lamperti.** Francesco Lamperti (KP. Mailand, † 1892)[7]), dessen Gesangschule „als ein trauriges Zeichen für die Dekadenz der modernen italienischen Gesangskunst“ erscheint [Goldschmidt]. Die moderne, mit den neuzeitlichen Forschungsergebnissen auf dem Gebiete der Akustik und

---

1) NA. (unvollständig EP.)

2) Vgl. die physiologischen Untersuchungen wie Merkls „Anthropophonik“, 1857. 3) Deutsch von Wirth; Volbach [„Garcia-Schule“ 1899].

4) D. i. „falsch“ oder „unnatürlich“; bezog sich früher nur auf das Hochregister der Männerstimmen, die Anwendung auf Frauenstimmen ist irrig (s. unt.). 5) Sie kommen allerdings für die Männerstimme, drei dagegen nur für die Frauenstimme in Betracht.

6) Nicht Schmidt, wie bei Goldschmidt zu lesen.

7) Nicht zu verwechseln mit dem Gesanglehrer MGB. Lamperti zu Dresden.

Stockhausen. Hey.

Physiologie (vgl. Helmholtz) in Einklang stehende Pädagogik beginnt mit Jul. Stockhausen († 06 Frankfurt a. M.: Methode, 2 Bde. 1887), Garcias epochemachendem Schüler, und Jul. Hey in Berlin (* 1832: „Deutscher Gesangsunterricht“ 4 Bde. 1886).

Einfluß der Tonmeister. Mozart. Schubert. Wagner.

Unter den Tonmeistern, die auf das von allem Anfang an immer wieder in den Vordergrund tretende Verhältnis von Wort und Ton, Syllabik (silbengemäße Textierung) und Melismatik (Verzierungswesen) bestimmenden Einfluß nahmen und den Kern des dramatischen Wesens trafen, stehen in aufsteigender Reihenfolge nächst den mehr oder minder theoretisierenden Caccini, Lully und Rameau: Gluck, der unfehlbare Mozart, der Dramatik und Ziergesang so einzig zu verbinden wußte, Schubert und Loewe im Rahmen der Lyrik und Epik, endlich Rich. Wagner.

Deutsche Gesangskunst. Sprachgesang. Neue Schule. Primärton. Goldschmidt.

Auch über den Niederstand der deutschen Gesangskunst werden Klagen laut. Im deutschen „Sprachgesang“ mit seiner gesteigerten Deklamation (s. S. 298) soll nun eine deutschnationale Gesangskunst erstehen. Das spezifisch „Gesangliche“ darin, das international ist, herauszufinden, bemühen sich Lilli Lehmann und die Anhänger des „primären Tons“ Müller-Brunow in Dresden, Dr. Paul Bruns-Molar in Berlin u. a. Diese fordern den strengsten Ausgleich aller Register, „als Ideal und Endziel aller Tonbildung: das Einregister“[1]). Bis auf diese und andere neueste praktisch noch zu erprobende Methoden[2]), erscheint das „Handbuch der deutschen Gesangspädagogik“ (2 Bde. 1896 f.) von Dr. Hugo Goldschmidt (* 1859, Inhaber des Konservatoriums Klindworth-Scharwenka Berlin, Schüler Stockhausens) als das zuletzt maßgebliche, die Vorzüge und Fehler aller unterschiedlichen „Methoden“ wertende bezw. umwertende Werk. Ihm sind wir auch in unseren Ausführungen hauptsächlich gefolgt, ohne unsern früher im Einzelnen eingenommenen Standpunkt (vgl. z. B. Mozart, Meyerbeer, gegenüber Goldschmidt cit. I, 5 f.) aufzugeben.[3]) Auch Karl Hennigs (* 1845, kgl. MD. Posen) „Deutsche Gesangschule“ (2. A. 03) sei empfohlen.

Stimmgattungen.

Die einzelnen Stimmcharaktere betrachtend, unterscheiden wir neben den 4 Hauptgattungen (s. S. 76) einzelne markante Nebengattungen. So bei der Frauen- (bezw. Kinder)stimme neben oder innerhalb des „hellblonden“ Soprans (c^1—a^2 und höher) den wenig umfangreichen, dafür in der Mittellage volltönenden Mezzosopran (zwischen Sopran und Alt, korrespondierend mit dem Bariton), neben dem Alt (a—e^2, f^2 oder höher) den seltenen, üppig-dunklen Kontraalt (abwärts bis f, e, selbst d); bei der Männerstimme innerhalb von

[1]) Über die neueste Lehre vom (im Klangphänomen der Obertöne beruhenden) primären „registerausgleichenden Ton als Produkt sämtlicher Resonanzfaktoren des Gesangskörpers, den wir gemeinhin mit ‚Stimme‘ bezeichnen“, an Stelle der Zwei- und Dreiregister, s. Dr. Bruns: D. Registerfrage in neuerer Forschung. Allg. Sänger-Kalender 07. Ferner desselben Aufsätze in den Fachzeitschriften„ D. Kunstgesang“ 1895—99 und „Dtsche. Gesangskunst“ 00—02. — Müller-Brunow, „Tonbildung oder Gesangsunterricht?“ Lpz. Merseburger.

[2]) Vgl. z. B. Wagenmann, Lilli Lehmanns Geheimnis d. Stimmbänder. Brl., 07, Räde.

[3]) Vgl. auch Goldschmidts: „Der Vokalismus des neuhochdeutsch. Kunstsanges u. der Bühnensprache“, 1892; „Studien z. Gesch. d. italien. Oper i. 17. Jahrh.“ 01. Vgl. auch Cavalli; und ob. S. 412[2].

Tenor (c—g[1]) bezw. Baß (F—e[1]) den Bary ton (d. i. Tieftöner, A-fis[1]) mit den Untergattungen des Tenor- und Baßbarytons, je nach Vorherrschen der Höhe oder Tiefe, bezw. der den Hauptgattungen zukommenden Klangfärbung, endlich den hohen und den tiefen Baß (basso cantante und profondo). In der Oper gelten noch weitere Unterschiede: Dramatischer- und Koloratursopran (seit Meyerbeer, je nach Vorwiegen des leidenschaftlichen Ausdrucks oder der Bravour — erstklassige Sängerinnen (Prevosti, Bellincioni, Bariton Padilla verbinden beides, die voluminöse und biegsame Stimme!), lyrischer- und Heldentenor (dieser kleinen Umfangs [c—b[1]], kräftig in der Mittellage, baritonartig [d. i. meist Tenorbariton, bezw. ein nach oben besonders ausgebildeter Bariton], jener Sopran hell, glänzend, siegreich in der oft phänomenalen Höhe (—c[3], cis[3]), schwächer in der Tiefe; endlich seriöser und Buffo [komischer]-Baß, jener edel, groß und mächtig, dieser mehr grell aber beweglich.

Zur Sopran- und Altgattung gehörten im 17./18. Jahrh. auch die
Kastraten. Stimmen der Kastraten (d. i. Entmannten, Verschnittenen) deren konservierte Knabenstimme den Klang der Frauenstimmen an Glanz, Wohllaut und Stärke übertraf. Diese virtuosen Sopran- und Altsänger als Repräsentanten der höchsten Blüte des bel canto hörte man namentlich in der Sixtina (s. S. 135) und anderen kirchlichen Kapellen. Dort sangen übrigens den Sopran und Alt im 15.—17. Jahrhundert sog.
Falsettisten Falsettisten (Tenorini, Alti naturali, s. S. 118). Auf das Kastratentum bezieht sich auch in der älteren dramatischen Musik die Besetzung männlicher Hauptrollen mit Frauenstimmen (vgl. Glucks „Orpheus")

Sänger. 18. Jahrh. Die berühmte Kunstsängerwelt betrachtend, erblicken wir von
Cafarelli. Stradella (S. 166) abgesehen vorerst die Kastraten: Cafarelli † 1783, Farinelli † 1782 (eigentlich Carlo Broschi), Perugino,
Crescentini. Senesino, Crescentini († 1846, einer der letzten, namhaftesten, dessen Kunst vollendete Virtuosität mit höchstem Wohllaut und dramatischer Wärme paarte [Vokalisen nebst einleitenden Bemerkungen über die
Perugino. Gesangskunst]. Von Perugino erzählt Rousseau, daß er in einem Atem die chromatische Skala durch 2 Oktaven hinauf und hinab, mit einem Triller auf jedem Tone, sang und zwar mit vollkommen reiner Intonation. Die Einnahmen dieser Sänger waren die glänzendsten.
Farinelli. So erhielt Farinelli — er besiegte in einem Wettkampfe durch die Kraft und Beweglichkeit seines Organs einen Trompeter — vom Könige von Spanien jährlich 50000 Franken, und Caffarelli konnte sich am Ende seiner Laufbahn ein Herzogtum kaufen, das jährlich 45000 Franken Ertrag gab. Der letzte Kastrat war Velluti † 1861.

Im 18. Jahrhundert ragen weiter hervor: die Tenoristen Ant. Raaff † 1797 (er begleitete 1778 Mozart nach Paris, der für ihn den „Idomeneo" und die Arie „Se al labro mio" schrieb) und der schöne Rauzzini † 1810 (auch Komponist); die Sängerinnen Agujari („la Bastardella") † 1783, die das c[4] erreichte und noch auf dem f[3] trillern
Hasse. konnte, Cuzzoni † 1770, Bordoni-Hasse (s. S. 176) und deren
Mingotti. Rivalin Mingotti, Tesi-Tramontini († 1778, Alt), Gertr. Elis. Mara
Mara. Todi (Gattin des liederlichen Cellisten † 1749) und deren Rivalin Todi in
Schröter. Paris (Todisten und Maratisten) † 1833, endlich Corona Schröter

† 1802 [1]) (unter Goethe das bewunderteste Mitglied der Weimarer Bühne) [25 Gesänge [2])].

Im 19. Jahrh. begegnen uns die dramat. Soprane: Carvalho † 1895, Catalani † 1849, Dustmann-Meier † 1899, Giulia **Grisi** † 1869 eine der größten dramat. Virtuosinnen, Therese Grünbaum aus Wien, † 1876, Klafski † 1896, Krebs-Michalesi aus Prag, † 04, Mezzo-S., **Milder-Hauptmann** † 1838 (für sie schrieb Beethoven den „Fidelio"), Pasta † 1865, **Schröder-Devrient** † 1860, Henriette **Sonntag** † 1854, Titjens † 1877, Trebelli Gilbert † 1892, Mezzo-S., v. Voggenhuber † 1888, Johanna Wagner (Nichte Rich. W.s), Maria **Wilt** aus Wien, † 1891, **Nilson**; die Altistinen: Alboni † 1894, Grassini † 1850, Amalie Joachim-Weiß † 1899; die Koloratursängerinnen: Carlotta **Patti** († 1889) und Adelina Patti, Peschka-Leutner aus Wien, † 1890, Tuczek-Herrenburg aus Wien, † 1883; ferner: Nissen † 1879, (Bühnen- und Konzerts.; Gesangschule), Karol. Pruckner aus Wien, † 08, Gesangschule [?], Schick † 1809, gefeierte Glucksängerin, Aug. **Götze** † 1840, Gesanglehrerin [„Üb. d. Verfall d. Gesangskunst]; die Tenore: Ander aus Böhm., † 1864, Donzelli † 1873, Helden-T.), Em. Götze † 01, Labatt † 1897, Nachbaur † 02, Nourit † 1839, Schuttky (s. S. 332), **Tamagno** † 05, Helden-T., zuletzt seine Kunst nur zu wohltätigen Zwecken übend, und ihnen einen großen Teil seines Vermögens widmend, Tamberlick † 1880, Templeton † 1886, Vogl (S. 248), Theod. **Wachtel** † 1893, Gust. **Walter** (S. 254); die Baritone: Betz † 60, Bulß † 02 (Bühnen- und Konzertsänger), der Deutschböhme Eugen **Gura** † 06, ausgezeichneter Balladensänger [Loewe] [3]), Theod. **Bertram** † 07, Hill † 1893; die Bassisten: **Fischer** † 1825 [D—a[1]], Lablache † 1858, Levasseur † 1871, Tamburini † 1876; ferner: Concone † 1861 (geschätzte Solfeggienschule), Graben-Hoffmann (populäre Lieder [500000 Teufel], pädagog. Schriften), Gust. Hölzl † 1883, beliebte Lieder [„Mein Liebster ist im Dorf der Schmied"], Mancini † 1800 (Über Koloraturgesang), Joh. Al. Miksch (aus Georgental i. Böhm., † 1845, bedeutender Lehrer), die Lehrer **Vaccai** † 1849, Tosti (London, beliebte Lieder)und Frhr. v. Rokitanky † 06. Weltberühmte Vertreter des allmählich aussterbenden Bassistengeschlechtes insbesondere waren Karl **Formes** † 1889, Joh. **Staudigl** (aus Wöllersdorf) † 1861, Emil **Scaria** † 1886.

19. Jahrh. Soprane. **Alte.** **Tenore.** **Baritone.** **Bassisten.**

Dieser gehörte auch vorzugsweise zu den stilvollen Darstellern Wagnerscher Gestalten, ähnlich wie Alb. **Niemann** (Helden-T.), **Schnorr v. Carolsfeld** † 1865 (erster Tristan), Diener † 1879, Hedwig Reicher-Kindermann (Tochter des berühmten Baritons), Hans Feod. v. **Milde** † 1899 (erster Telramund, seine Gattin Rosa die erste „Elsa"), Mitterwurzer († 1872, Baß), **Tichatschek** aus Wekelsdorf i. Böhm. † 1886 (erster Rienzi, Tannhäuser), **Winkelmann** (erster „Parsifal"), Theod. Reichmann † 03, (Bar.), G. Unger † 1887,

Wagnersänger.

---

[1]) B.: Keil 1875; Pasig, Goethe u. C. Sch. 02.
[2]) NA. [Dr. L. Schmidt[Lpz. 07, Inselverlag.
[3]) Selbst-B. „A. mein. Leb.", 05. B. & H. — L.: Dr. K. Stradal, Erinnerungen an E.G., Teplitz 06; Bayreuther Briefe E.G.s, Teplitz 08.

Heinr. Vogl † 00, Marianne Brandt (Alt, erste Kundry), Alvary (s. u.). Heute gibt es bald keine erstklassigen „Wagnersänger" mehr, wie längst keine „Mozartsänger". Der „Stil" ging verloren.

Jenny Lind. Viele der obengenannten berühmten Gesangsmeister bildeten wieder namhafte Kräfte aus, so Garcia: Jenny Lind † 1887; Lamberti: die Albani * 1850, Sopr., und Sembrich (recte Kocharska, * 1858 Galizien, Kolor.-S.); Viardot: Desirée Artot de Padilla, Gattin des glänzenden spanischen Baritons Padilla (dramat. S) beide † 07, Schröder-Hanfstängl * 1848, Bühnens. [„Meine Lehrweise der Gesangskunst 02], Pauline Lucca † 07, (S.), Marianne Brandt (aus Wien, * 1842, s. ob.), Aglaja Orgenji (Gesangsmeisterin zu Dresden), Bianca Bianchi (recte Schwarz, S.); Marchesi: die dram. Sopranistin Melba (recte Armstrong) * 1859; Stockhausen: Alvary (recte Achenbach, Helden-T.), die Altistin [Brahmssängerin] Spies † 1893.

Gegenwart. In der Gegenwart hören wir außer den schon früher (S. 355) genannten die Soprane: Arnoldson, Bellincioni, Bricht-Pyllemann (Wien), Calvè, Destinn, Farrar, Hel. Staegemann, Gulbranson, Herzog, Selma Kurz; die Mezzosoprane bezw. Alte: Metzger-Froitzheim, Koenen, Behr, Walker; die Tenore Bonci, Caruso, Naval, van Dyk, Burrian, Schmedes, Slezak, Jean de Reszke, Dr. Wüllner (insbesondere Vortragsmeister); die Baritone: d'Andrade, Demuth, van Eweyk, van Roy, Scheidemantel [„Stimmbildung", 07, B. u. H.][1]), Soomer, Feinhals; endlich die Bassisten Arimondi, Schaljapin, Ed. de Reszke. (Die Namen der Bühnensänger sind hier gesperrt gedruckt.)

Anwendung der Methoden. Wohl sind die meisten besseren Gesanglehrer der Gegenwart bemüht, bereits bewährte Methoden gewissenhaft anzuwenden bezw. wie es sich gehört, das Beste daraus auf Grund eigener Erfahrung und Anschauung praktisch weiter auszuarbeiten und zu verwerten und mitunter selbst erfolgreich eigene Wege zu gehen. Maßgebend bleibt zuletzt die richtige Erkenntnis und Behandlung der Individualität des Materials einschließlich der Mund-, Zungenbildung usw.[2]) Sehr

Mißgriffe. übel vermerkt muß es werden, daß so manche „Stimmbildner" jedes, auch das von Natur aus „tief" angelegte Organ gewaltsam „in die Höhe" treiben und zum glänzend kräftigen Sopran „erziehen" wollen. Hier liegt nicht zum geringsten die Schuld am auffallenden Mangel echter, schöner Tiefstimmen und an der so häufig „gequälten" Tongebung. Die glücklich zu glänzenden Tenören entwickelten Baritone sind nur Ausnahmen von der Regel. „Ein Gesangunterricht für höhere Zwecke besteht nicht im Notensingen und Schönsingen, sondern in der Lehre der richtigen Luftfunktion". (Müller-Brunow.) Hier

[1]) Nebst. Prof. Th. Siebs' „Deutsche Bühnenaussprache".
[2]) Schon Bacilly bemerkt, daß eine nur gute Stimme, wenn sie einer geistig regen Natur angehört, einer lediglich schönen Stimme vorzuziehen sei.

aber spielt die Pflege des Organs durch eine entsprechende Lebensweise eine Hauptrolle.[1]) Hygiene.

Beim Schulunterrichte, der noch an krassen Mängeln leidet, sollte aus oben angeführten Gründen an Stelle des selbst an Seminarien noch üblichen Klassenunterrichtes die Unterweisung in kleineren Gruppen treten und auch dem Einzelgesange Rechnung getragen werden. (Vgl. auch S. 429.) Von größter Bedeutung aber ist die meist außer Acht gelassene Schonung des Stimmtons während der Periode der Mutierung (des Bruches und Wechsels).[2]) Schulunterricht. Mutierung.

Zum Schlusse noch ein Wort über die vielfach angefeindete, weit mißverstandene Koloratur. Die Zeiten des Ziergesanges sind vorüber, sagt man. Die ihm das Totenlied singen, haben recht, sofern es sich um die Koloratur als Selbstzweck und Konzession der Komponisten und Virtuosen an einen überwundenen Zeitgeschmack handelt; nicht aber, sofern sie ein Mittel zum Zweck in der Gesangskunst, in Oper und Konzert darstellt. (Vgl. S. 173.) Da muß und wird ihre Pflege und ihr Genießen weiterleben — schon darum, weil ihr fleißiges Studium die Beweglichkeit der Stimme fördert, sie geschmeidiger und befähigt macht, auch die einfachste melodische Linie mit genußreicher Reinheit und Sicherheit nachzuziehen. Umsonst sind die schönste Stimme und Begabung, die jenes Studium vermissen lassen und über jeden Mordent oder Doppelschlag, sei es im Kunstlied oder in der schlichten Arie, stolpern, oder nichts Rechtes mit ihm anzufangen wissen. Dann aber wird die Koloratur weiterleben, weil es immer Meister geben wird, die sie gleich einem Bach und Händel, Mozart, Verdi und auch Wagner — von den deutlichen Fällen des bloßen Zugeständnisses in früheren Zeiten abgesehen — an richtiger Stelle und mit Maß um so wirksamer mit zum Zwecke des individuellen musikalischen Ausdruckes benützen werden. Kein Zweifel: auch im Ziergesange kann Seele liegen und gefunden werden — jene Meister der Komposition und moderne reproduzierende Gesangskünstler beweisen es. So neuester Zeit z. B. Caruso, der in mancher geschmähten Koloratur Verdis den Schatz echter Empfindung und den geheimen Zusammenhang einzelner, scheinbar oberflächlich hingeworfener Melismen mit der dramatischen Szene hervorzuheben weiß.[3]) Koloraturgesang. Nutzen und Wert.

---

[1]) Vgl. Bottermund, D. Singst. u. ihre krankhaften Störungen, Lpz. 1896. Dr. Imhofer, „D. Krankheiten der Singst." Brl. 04; ferner die Arbeiten von H. Krause 1898, Ephraim 1899, Casten, Garno, O. Körner, Albr. Krüger, Mund, Guttmann 02. [2]) Vgl. Hennig, Methodik d. Schulgesangunterrichtes u. NMZ. 03, 53 [Anna Morsch über d. Ergebnis des II. musikpädag. Kongresses Berlin]. Vgl. auch Eitz' „Tonwortmethode" beim Schulgesangunterricht (Lpz. B. & H.), die jedem Ton eine sangbare, ihn charakterisierende Silbe gibt. Fr. Wüllner, Chorübungen, 4 Teile, München 1873.

[3]) Vgl. zu den übrigen Noten noch den Lehrgang und -Plan des Prager Konservatoriums, die Kataloge CL., EP., ES., UE., B. & H.;ferner Max Battke, „Primavista", Brl. A. Stahl. Dr. Flatau, „Intonationsstörungen u Stimmverlust", Brl. Stahl. A. Schott, „Hie Welf, hie Waibling!" Streitfragen auf d. Gebiete d. Gesanges, Brl. 04 Goldscheidt. Anna Lankow, „Die Wissenschaft des Kunstgesanges", mit praktischem bungsmaterial von Anna Lankow und Manuel Garcia. Beachtenswerte Angaben, Aufsätze und Winke im „Allgem. Sänger-Kalender u. Jahrbuch d. dtschn. Vokalkunst", 1907, 1. Jahrg. Zürich, Orell & Füßli. „D. Stimme", Zentralbl. f. Stimm- u. Tonbildung [Flatau, Gast, Gusinde], Brl.

X. Zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes.

25. Der deutsche Chor- und Gemeindegesang. Seine Anfänge und Entwickelung.

Als sich das Christentum im Abendlande mehr ausbreitete, begann man, an Stelle der bis dahin in den großen Städten geläufigen griechischen Sprache,[1] die lateinische zu benutzen, die Ambrosius † 397, Augustinus † 430 und Hieronymus † 420, zur Kirchensprache in liturgischer und dogmatischer Hinsicht ausbildeten. Gregors Verdienste um die römische Liturgie kennen wir bereits. Als dann in Deutschland das Christentum durch Bonifacius † 755 eingeführt wurde, kam auch dort der lateinische Ritus und der gregorianische Gesang zur Herrschaft. Pipin der Kleine † 814 und die Klöster zu Fulda, St. Gallen, Regensburg usw. machten sich hier besonders verdient. Latein war damals die Sprache der Wissenschaft, der Gelehrten, und nahm zur deutschen Sprache etwa dieselbe Stellung ein, wie heute das Hochdeutsche zum Plattdeutschen.

Obzwar die katholische Kirche später und bis heute die lateinische Sprache als Kirchensprache aus triftigen, hier nicht zu erörternden Gründen beibehielt, trug sie doch auch den nationalen Gesängen Rechnung, sie bei den Mysterien, zwischen den Strophen der Sequenzen, bei Wallfahrten, Prozessionen, vor und nach der Predigt, nach der Wandlung und dem Segen, bei Abendandachten, Stillmessen u. dgl. gestattend. Das will aber nur sagen, daß die Kirche dem deutschen Kirchenliede nicht die gleiche Sorgfalt angedeihen ließ wie dem gregorianischen Gesange.

Die Hauptquelle, aus der sich das deutsche Kirchenlied entwickelte, war der lateinische Hymnengesang: übersetzte lateinische Hymnen mit den dazu gehörigen gregorianischen Melodien, entweder original oder vereinfacht (wie z. B. „Komm, Geist und Schöpfer“ [„Veni creator spiritus“], vgl. Beil. Anhang, 19); oder mit neuen Melodien nach dem Muster der gregorianischen. Dieser Gesang bewährte also auch hier seine bildende Kraft und kulturhistorische Bedeutung. Daneben gab es noch andere Quellen: Man benutzte zu Übersetzungen geistlicher Lieder profane Melodien; s. z. B. das Lied: „O Haupt voll Blut und Wunden“, Text eine von Paul Gerhardt,

[1]) Viele Wörter daraus gingen in die lateinische Liturgie über, z.B. Agios o theos (Heiliger Gott), Kyrie eleison, evangelium, baptisma, eucharistia, paracletus, angelus, diabolus, epiphania, clerus, episcopus, presbyter, diaconus, ecclesia, biblia usw.

dem bedeutendsten geistlichen Liederdichter des 17. Jahrh. (s. S. 202)[1]) verfaßte Übersetzung des Hymnus: „Salve caput cruentatum“ vom hl. Bernard (Abt von Clairvaux, † 1153), Melodie von H. L. Hasler, ursprünglich zu einem weltlichen Madrigale („Mein Gemüt ist mir verwirret“). Wenn diese Melodie trotzdem heute zu den schönsten kirchlichen gezählt wird und einen Glanzpunkt in Bachs Passion bildet, so erklärt sich dies daraus, daß früher die weltliche Musik von der kirchlichen wenig unterschieden war, indem die jüngere Schwester von der älteren Form und Inhalt lieh. Wollte man daraus den Schluß ziehen, daß auch heute kirchliche und weltliche Musik einander gleichen können, so wäre dies ein Irrtum und obiges Lied kein Beweis dafür. Text und Melodie müssen sich entsprechen, müssen adäquat sein. Haslers Melodie paßte nicht zu dem weltlichen Texte und darum kam das Madrigal außer Gebrauch, das forderte die gesunde Vernunft und der geläuterte Geschmack. Die Vermengung des Kirchlichen und Weltlichen ist ein Fehler, der vermieden werden muß.

Man benutzte auch vielfach weltliche Volksmelodien zu geistlichen Texten. „Von Gott will ich nicht lassen“ z. B. sang man nach der Melodie: „Ich ging einmal spazieren“. Neue Texte entstanden ferner durch Umarbeitung weltlicher Volkslieder. „Den liebsten Bulen, den ich han“ (ein Weinlied) änderte man z. B. in: „Den liebsten Herren, den ich han“ um. Manche Melodien entstanden wohl auch so, daß wie C. S. Meister nachweist, unberufene Sammler den Sopran einer vierstimmigen Bearbeitung für die eigentliche Melodie ansahen, während diese doch nach der Sitte der Kontrapunktisten des 16. Jahrhunderts als Cantus firmus im Tenor lag. So geschah es mit dem Sopran des von H. Isaak bearbeiteten Volksliedes „Inspruck, ich muß dich lassen“, nach welchem ein Lied zu St. Annen gesungen wurde. Die Protestanten singen nach dieser Melodie: „Nun ruhen alle Wälder“. Endlich wurden sowohl Texte als Melodien neu geschaffen.

Man führt die ersten Anfänge des deutschen Kirchenliedes zurück auf den vom Volke vielfach wiederholten Ruf „Kyrie eleison“ woher sich auch (nach Hoffmann von Fallersleben) der frühere Name „Kirleis, Leise, Leich“ [böhmisch Krleš] herschreibt, und nimmt an, daß die ersten Lieder ähnlich entstanden wie die Sequenzen. Wie Notker Balbulus („der Stammler“, Mönch in St. Gallen, s. S. 60) „die sog. Neumen oder Jubilationen, diese textlosen Jubeltöne (s. S. 56) mit beziehungsreichen Texten versah[2]), so dachte man zu gleicher

Anfänge. 9.—10. Jahrh.

[1]) S. Mergner, P. G.s geistl. Lieder in neuen Weisen. 30 ausgew. Lieder, NA. [Karl Schmidt] Lpz. A. Deichert Nachf. (Georg Böhme) 07. Vgl. auch Max Regers meisterhafte Choralkantaten über „O Haupt“ und „Meinen Jesum laß ich nicht“ für Chor, Soli, Org., Viol.‘ und Bratsche; und den stilvollen „Geistl. Dialog, Kreuz und Trost“ von F. Lubrich. Ferner „Kunstwart“, 2. Märzh. 07.

[2]) S. R. Schlecht, „Gesch. d. Kirchenmusik“, Beil. 10. Der Reichtum an Sequenzen war übrigens sehr groß (Mone führt in seinem Werke: Hymni latini medi aevi, 1853, allein 420 auf und Notker selbst schrieb deren 78); nach der Revision des Missale 1570 durch Pius V. wurden aber nur 5 beibehalten, nämlich: Victimae paschali (von Wigo v. Burgund † c. 1050, s. S. 51); Veni sancte spiritus (von Robert, König v. Frankr. † 1031, s. S. 50); Lauda Sion (s. S. 51); Stabat mater; Dies irae (vgl. unt.). — Sequenzen, d. i. Folgegesänge, weil sie dem Alleluja nach dem Graduale folgen.

Zeit (nach der Mitte des 9. Jahrhunderts) daran, die Kyrie eleison ebenfalls mit neuen geistlichen deutschen Worten zu bekleiden und sie so bedeutungsvoll und gleichsam lebendig zu machen".

Wenn aber Hoffmann v. F. sich mißbilligend darüber äußert, daß das Volk lange Zeit auf diesen Ruf beschränkt blieb, so übersieht er gänzlich, daß viele Lieder noch heute dem Volke schwer fallen; um wieviel mehr mußte das bei den Deutschen in dem Zeitraume von 800—1000, von dem Joh. Diaconus (vgl. S. 60) ein so wenig schmeichelhaftes Bild entwarf, der Fall sein? —

10.—12. Jahrh. Im 12. Jahrh. aber singt das deusche Volk schon das prachtvolle Osterlied: „Christ ist erstanden", (früher bei den Osterspielen und zwischen den einzelnen Teilen der Ostersequenz in der Kirche gebraucht). „Aller Lieder singt man sich mit der Zeit müde, aber das ‚Christ ist erstanden' muß man alle Tage singen." (Luther, Tischreden), dann das Pfingstlied: „Nun bitten wir den hl. Geist".[1])

Das romanische Volk hatte keine eigenen Lieder nach Art der Deutschen.[2]) Viel verdankt die Ausbildung des

13. Jahrh. Minnesänger. Kirchenliedes im Mittelalter den Minnesängern, die insbesondere das Lob der Frauen singend, Maria als das Ideal der Frauen verherrlichten. Zu ihnen gehören außer den schon früher (S. 83) genannten: Reinmar von Zweter, Konr. v. Würzburg († 1287), von dem Eichendorff sagt, daß seine Dichtungen „geradezu in Duft und Blüten aufgehen" (vgl. „Die goldene Schmiede", ein Loblied auf Maria), Bartel Regenbogen u. a. Insbesondere ihre Marienlieder drangen in weite Kreise. „Es sungen drei Engel ein süssen Gesang" wurde nach der Chronik Ottokars über die Schlacht am Marchfelde (26. August 1278 zwischen Ottokar v. Böhmen und Kaiser Rudolf) auf dem Schlachtfelde, dann auch von den deutschen Kreuzfahrern vor der unglücklichen Schlacht bei Accon 1291, wie später von den Flagellanten gesungen: „In dulci jubilo, nu singet u. seid fro", ist wohl die älteste Art eines geistlichen, später vielfach nachgeahmten Mischliedes (s. unt.).

14. Jahrh. Im 14. Jahrhundert war die Blütezeit des weltlichen und geistlichen Volksgesanges. „Es war eine merkwürdige Zeit, eine Zeit, wo der Volksgeist in strotzender Jugendfrische erstand". (Arnold, s. S. 98). Den geistlichen Volksgesang förderten namentlich die in Aufschwung kommenden Weihnachts-, Passions- und Osterspiele, dann

Flagellanten. die Geißler- oder Flagellanten-Fahrten, die zwar 1261 in Italien auftauchten, aber erst 1349 in Deutschland zu einer Art ansteckender Schwärmerei wurden, nachdem durch langwierige Kriege, durch Erdbeben, Heuschrecken, Pest (schwarzer Tod) und Mißwachs namenloses Elend über die Menschheit gekommen war. (s. S. 97.) Die Geißler gingen paarweise, voran der Meister mit einer rotseidenen Fahne, worauf die Geißelung Christi gezeichnet war; jeder trug auf dem Kopfe einen weißen Hut mit rotem Kreuz, in der Rechten eine Geißel. So zogen sie singend, betend und geißelnd von Stadt zu Stadt.

Nur Fragmente ihrer Lieder sind auf uns gekommen.

---

1) Vgl. Predigten des Berth. v. Regensburg (1272), herausg. von Kling, Brl. 1834. NA. Pfeiffer & Strobel. 2) Vgl. event. die näheren Ausführungen Kothes in der früheren Aufl. dieses Buches.

Aus dieser Periode stammen die Übersetzungen von: Lauda Sion, Pange lingua und Adoro te (als im Jahre 1264 das Fronleichnamfest neu eingeführt wurde, bekam der hl. Thomas v. Aquino † 1274, einer der größten Gelehrten des Mittelalters, den Auftrag, das Offizium des Festes, d. h. das Messformular, die Vespern usw., anzufertigen. Zu diesem Zwecke dichtete er zu schon vorhandenen Melodien die Sequenz „Lauda Sion“ (s. S. 51) und die beiden Hymnen „Pange lingua“ und „Adoro te“, die zu dem Besten gehören, was wir besitzen. Von ihm stammt auch das Lied „Omni die dic Mariae“); Christi Mutter stund mit Schmerzen (Stabat mater, vgl. S. 119; „seine Strophen haben bloß als stammelnde Seufzer eines einfältig-redlichen Mönches eine Wahrheit, eine Wärme und ein Sublimes, wobei jeder nicht gefühllose Zuhörer des schlechten Lateins gern vergißt“ [Wieland]);[1] Inmitten wir im Leben sind, (Media vita, Dichter und Komponist dieses schönen, ursprünglich lateinischen Gesanges ist Notker Balbulus. Veranlassung gab ihm der Anblick einiger in Todesgefahr schwebenden Bauleute); Dies irae, eine herrliche Sequenz von Thomas von Celano (Franziskanermönch, † 1250). „Mit den schlichtesten, einfachsten Worten schildert sie auf ergreifende, erschütternde Weise Gottes Weltgericht am jüngsten Tage, und die ernsten Töne der Melodie ziehen schauerlich wie ein Leichenzug an uns vorüber“. [Bollens][2])

Zweifellos ist, daß das Volk seine Lieder nicht bloß außerhalb der Kirche, wie einige meinen, sang, und daß dieser Gebrauch nicht nur am Rhein, sondern auch in Schlesien üblich war.

In jene Zeiten fallen ferner die Übersetzungen lateinischer Hymnen durch den Mönch Johannes von Salzburg † 1369. (Vgl. Hoffmann, S. 239—245.)

In der Folge dichtete Heinr. v. Loufenberg, Priester zu Freiburg im Breisgau † 1460, viele Lieder, darunter das bekannte: „Ein kind geborn ze Bethlehem“. Um die oft anstößigen weltlichen Texte zu beseitigen und die ihnen anhaftenden Melodien dem Volke zu retten, pflegte Loufenberg seine geistlichen Dichtungen mit weltlichen Volksmelodien zu schmücken und weltliche Texte in geistliche umzudichten, was später protestantischerseits Nachahmung fand. Auch Luther konnte nicht begreifen, „warum der Teufel alle schönen Melodien für sich allein haben sollte“. 15. Jahrh.

Ins 15. Jahrh. fällt ferner das herrliche, unter dem Titel „das alt catholisch Triersch-Christliedlein“ bekannte: „Es ist ein Ros' entsprungen“ und das überaus sinnige Meistersingerlied: „Maria zart von edler Art“ dann das Passionslied „Da Jhesus an dem creutze stuond“.[3])

---

[1]) Vgl. F. Jos. Antony, „Archäologisch-liturgisches Gesangbuch d. Gregorianischen Kirchengesangs“. Münster 1829. [2]) Vgl. KMJ. 1895, 36—46.

[3]) K. Walter schreibt: Die bis jetzt bekannte älteste Quelle für den Text und die Melodie des qu. Liedes ist eine Handschrift (Cod. 3027) der K. K. Hofbibliothek in Wien. Dieses kostbare Manuskript stammt aus dem Stifte Monsee und enthält auf Bl. 297b—298a „dy siben wordt XI am krewtz“, geschrieben etwa 1491—1500. Im Jahre 1891 habe ich mir nach dem Original eine sehr ge-

Hier zählen auch die sog. „Kindelwiegelieder“ mit, für die zu den geistlichen Schauspielen gehörenden Weihnachtsspiele (s. S. 96.) geschaffen, wie die die noch heute beliebten: „Ein Kind geboren zu Bethlehem“; „Joseph, lieber Neffe mein“; „O Jesulein zart“ usw.

Drei besondere Arten von Liedern waren, die deutschen Glossenlieder, (lateinische Lieder mit einer gereimten Erklärung, z. B. das Ave maris stella von Loufenberg), die Mischlieder bestehend aus lateinischen und deutschen Worten, wie das bereits angeführte In dulci jubilo, und die sog. Contrafacta oder geistlichen Parodien: geistliche Lieder, aus weltlichen entstanden durch Umwechselung einzelner Wörter, z. B. ist von:

Inspruck, ich muß dich lassen,
ich far dahin mein strassen
in fremde Land dahin.

das Contrafactum:
O Welt, ich muss dich lassen,
ich far dahin mein strassen
ins Ewig Vaterland.

Umgekehrt wurde aber auch aus dem schönen kirchlichen Liede: „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ von Nicolai ein weltliches gebildet: „Wie schön leuchten die Äugelein“. Von 1470 an erschienen viele Lieder gedruckt.[1])

Gesangbücher.

Von Gesangbüchern (d. i. Kirchliedersammlungen zum gottesdienstlichen Gebrauch)[2]) seien insbesondere aufgeführt: „Das büchlein Halt jun von erst die siben zyten“ . . . 192 Bl. 8. um 1470. „Der Psalter Maria d. h. Passionslieder in Herzog Ernsts Ton von Meister Sixt Buchsbaum“. 1493. „Ortulus Anime“ . . . Straßburg 1503. „Salus Anime“ . . . Nürimberg 1503.

Aus dem Vorausgegangenen, so lückenhaft es auch der gebotenen Kürze wegen gegeben werden mußte, geht unwiderleglich hervor, daß die kath. Kirche schon lange vor der Reformation zahlreiche Kirchenlieder — Wackernagel führt bis zum Ende des 15. Jahrhunderts 1057 an — besaß, und daß mithin die oft aufgestellte Behauptung, der deutsche Kirchengesang sei erst durch die Reformatoren eingeführt worden, auf einem Irrtum beruht. Luther selbst[3]) wie

---

naue Abschrift dieses Liedes angefertigt. Der älteste, bis jetzt nachweisbare Druck stammt aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Es ist ein offenes Blatt 4°. Exemplar auf der Kgl. Bibliothek in Berlin, Lib. impr. rar. Fol. 116; ein anderes befindet sich auf der Heidelberger Universitäts-Bibliothek, Handschriftenband 793, Bl. 123. Auf keinen Fall ist der Orientalist Joh. Böschenstein, geb. 1472 zu Eßlingen, der Dichter des Liedes.

1) S. Meister (S. 36—40) und Ph. Wackernagels Bibliographie.

2) Das älteste überhaupt ist die von Huss in den böhm. Brüdergemeinden eingeführte Sammlung böhm. Kirchenlieder (vgl. S. 125), von Mich. Weiß deutsch übersetzt. (Vgl. unt. Walther.) In der „Statistik v Böhmen“ VII, 137 lesen wir: „Von dem Kirchengesange der Hussiten, böhm. u. mähr. Brüder u. a. bezeugen verschiedene Ausländer, daß sie darin ihre Glaubensgenossen in anderen Ländern übertroffen haben“. S. Voigts Abhandlung vom Kirchengesange I Bd. d. Abhandl. d. böhm. Privatgesellsch. S. 200, deutsch übers. aus Gerberts de cantu et musika S. T. II., L. IV, C. V.

3) Geistl. Lieder, Wittenberg 1535. Ferner in der Vorrede zu den „Christlichen Gesängen lateinisch und deutsch zum Begräbniß“, Wittenberg 1542.

auch Melanchthon in der Apologie der Augsburgischen Konfession bezeugt das.

Es muß aber zugestanden werden, daß der deutsche Choralgesang durch die Reformation einen bedeutenden Aufschwung nahm und rückwirkend d. i. seinerseits wieder die Reformation fördernd (s. S. 125)[1]) auch die Katholiken veranlaßte, das Vorhandene zu sammeln und Neues zu schaffen. Durch Luther wurde das deutsche Kirchenlied, der Choral allmählich zum offiziellen liturgischen Gesange der protestantischen Kirche erhoben, während es von Katholiken deren eigentlicher Choral der gregorianische Gesang (concentus, s. S. 56) ist und bleibt, nur gelegentlich und ausnahmsweise, wie schon erwähnt, benutzt wurde und wird. Klagten doch während des Kampfes um den Kirchengesang in der Volkssprache die Katholiken die Protestanten an, daß sie Gott in Melodien der „Gassenhauer, ehrlichen Landsknechtsbrummer, buhlerischen Leibstücklein und Kunkelstubentriller“ ansingen. Reformation. Choral.

Luther (1483–1546) behielt zunächst das lateinische Messformular bei, gestattete aber, einzelne deutsche Lieder einzulegen. 1524 erschien dagegen: „Deusche Messe und Ordnung des Gottesdienstes“. Um die nötigen Lieder herbeizuschaffen, rege er nicht bloß andere zum Dichten neuer Lieder an, sondern war selbst tätig, indem er die vorhandenen seinem Lehrbegriffe gemäß umarbeitete („christlich korrigierte“, wie es damals hieß) und neue dichtete. Ihrer Entstehungsweise nach sind Luthers deutsche Kirchenlieder[2]) entweder Übersetzungen und Umarbeitungen von zuvor schon übersetzten Gesängen (z. B.: Komm heiliger Geist; Wir glauben all an einen Gott; Herr Gott, dich loben wir; Mitten wir im Leben sind), oder Überarbeitungen deutscher geistlicher Volkslieder (Christ lag in Todesbanden; Nun bitten wir den heil'gen Geist), oder Bearbeitungen lateinischer Psalmen: (Ein' feste Burg ist unser Gott;[3]) Aus tiefer Not schrei ich zu dir), oder Bearbeitungen einzelner Bibelstellen (Vom Himmel hoch da komm ich her; Mit Fried' und Freud' fahr ich dahin), oder endlich Frei gedichtete Lieder (u. z.: Nun freut euch liebe Christen; Ein neues Lied wir heben an; Jesus Christus unser Heiland; Vom Himmel kam der Engel Schar; Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort.) Luther, † 1546.

Luther, der ehemalige Kurrende-Sänger[4]), war im Gesange wohl bewandert; er liebte ihn nicht bloß persönlich, sondern suchte ihn auch nach Kräften zu verbreiten darum verband er sich, wie bereits erwähnt, mit den Kapellmeistern Walther und Senfl. (S. 124). Ob Luther auch selber Melodien erfand? Kein Zeitgenosse des Reformators hat sich unzweideutig darüber ausgesprochen, und er selbst

---

[1]) Vgl. hier auch K. Riedels Samml. „Alt- böhm. Hussiten- und Weihnachtslieder“. [2]) Prachtausgaben vcn v. Winterfeld (als Festschrift zur vierten Jubelfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst) Lpz. 1840 und von Ph. Wackernagel, Stuttgart 1856. [3]) Melodie dem gregorian. Gesang entlehnt. Vgl. Bäumker, MM. 1880 S. 155 u. 1887 S. 73, und „D. kath. Kirchenlied“, I, 27 ff.

[4]) Kurrende: Schülerchöre. auf der Straße von Haus zu Haus gegen geringes Entgelt singend, bis vor kurzem noch in Sachsen und Thüringen. Vgl. Schaarschmidt, Gesch. der K. 1807.

hat weder in einem seiner vielen Briefe noch in einer seiner Vorreden zu den Gesangbüchern sich als Erfinder irgend einer Melodie bekannt. (Dommer.)[1])

Hinsichtlich der Komponisten der Liedweisen insbesondere der des 16. Jahrhunderts, herrscht große Unsicherheit, weil man damals die Sänger (d. h. die Komponisten) und die Tonsetzer unterschied und letztere höher stellte als erstere. Die Bearbeiter unterließen nicht, jedesmal ihre Namen beizusetzen, dagegen fehlen die Angaben betreffs der Melodien. Soviel steht jedoch fest, daß die Melodien vielfach entlehnt waren, entweder dem Schatze der kath. Kirche oder dem weltlichen Volksliede. Obwohl die Benutzung weltlicher Volksmelodien der früheren Zeit nicht fremd war (vgl. die Niederländer!), so geschah dies doch im 16. Jahrh. häufiger als ehedem, und darin liegt auch der Grund, weshalb das prot. Kirchenlied im Volke große Sympathien fand und zur schnellen Verbreitung der Reformation tatsächlich viel beitrug. Während früher der gregorianische Choral als Cantus firmus benutzt wurde und den befruchtenden Keim zur Fortbildung der Musik in sich trug, so war es von nun an das religiöse Volkslied, das die Musik neuen Zielen und Aufgaben zuführte. Dieses wichtige Moment der Musikgeschichte darf nicht übersehen und unterschätzt werden.[2]) In welcher Art und Weise der Kirchengesang ins Leben trat, und sich im Laufe der Zeit entwickelte, sei hier kurz skizziert.

I. Weise, bis 1586.

Der in dieser Zeit für den geistlichen Gesang herrschende Motettenstil wird auch für den mehrstimmigen Satz des evangelischen Kirchengesanges angewendet. Die Melodie liegt meist, ähnlich wie der gregorianische Gesang bei der niederländischen Schule, im Tenor, die übrigen Stimmen bewegen sich figuraliter um sie, fugenweise eintretend. Das erste mehrstimmige Gesangbuch gab der sächsische KM. Jos. Walter mit einer Vorrede von Luther 1524 heraus (43 Nummern, darunter 5 lateinische; es erschien in fünf Stimmheften für Sopran, Alt, Tenor, Vagans [zweiter Tenor] und Baß).[3]) Die vornehmsten Setzer dieser Periode sind: Senfl, Heinr. Finck (1536: „Schöne auserlesene Lieder"), Georg Rhau (Rhaw MS. † 1548, Kantor zu Leipzig, später Buchdrucker zu Wittenberg),[4]) Martin Agricola († 1556, Kantor zu Magdeburg), Resinarius, (s. S. 123 ff) Ducis (S. 119), Scandelli (S. 167), Jac. Meiland † 1577, und le Maistre (1554 Nachfolger von Joh. Walther zu Dresden, s. S. 123[2]).

Walther. Finck.

Beispiele der Schreibweise der genannten Tonsetzer findet man in Winterfelds „evangelischem Kirchengesang" Bd. I. Daß diese Sätze bestimmt waren, den Gemeindegesang zu begleiten, ist wohl nicht zu bezweifeln. Die Lage der Melodie im Tenor und die Verhüllung desselben durch mehr oder weniger künstliche Figuralstimmen erschwerte aber das Mitsingen der Gemeinde, ja machte es oft ganz unmöglich. Eine Reform wurde Bedürfnis. Sie wurde vorbereitet

---

[1]) Vgl. J. Köstlin, „M. L." 5. A. 03. 2 Bde.

[2]) Näheres über die Komponisten der prot. Kirchenlieder in Gottfr. Dörings „Choralkunde" (Danzig 1865). Vgl. ferner G. Berlit, M. Luther, Thom. Murner u. d. dtsche. Kirchenl. Lpz. Göschen, A. Fischer, d. evang. dtsche. Kirchenl. d. 17. Jahrh. [Tümpel], Gütersloh 06.

[3]) NA. [Dr. O. Kade] Partitur.

[4]) NA. [Dr. Joh. Wolf] in Denkm. dtsch. Tonk.

durch Goudimels französische Psalmen. (S. 123) Die Melodie liegt zwar auch hier noch im Tenor, aber die übrigen Stimmen sind im einfachen Kontrapunkte gehalten. Jene Psalmen gelangten, von Ambr. Lobwasser, Professor der Rechte zu Königsberg, übersetzt, auch in Deutschland zu großer Verbreitung.[1] Goudimels Nachfolger in Bearbeitung der Psalmen waren Claudin Lejeune († 1564) und Sam. Marschall (Organist zu Basel). Bei diesem liegt die Melodie bereits in der Oberstimme.

II. Weise. Osiander.

Lucas Osiander, protestantischer Abt in Württemberg, gab 1586 fünfzig „geistliche Lieder und Psalmen mit 4 Stimmen auf kontrapunktische Weise" heraus, „also gesetzet, daß eine christliche Gemeinde durchaus mitsingen kann". Die Melodie liegt in der Oberstimme, die übrigen Stimmen schließen sich ihr im einfachen Kontrapunkte an, beginnen mit ihr und schließen alle Fermaten mit ihr ab. Diese Weise fand zahlreiche Befolger, so namentlich Hasler (vierstimmige Gesänge „simpliciter" gesetzt, 1608, s. S. 146). Außer ihm gaben Sethus Calvisius (Thomas-Kantor), Gesius (s. S. 176, 201), Hieronymus, Jakob und Michael Praetorius (s. S. 148 f; die beiden ersten Organisten zu Hamburg), Melchior Franck († 1639, zu Nürnberg und Koburg)[2] u. a. ähnliche, mehrstimmige Singbücher herausgegeben, „also eingerichtet, daß ein jeder Christ mit einstimmen kann". Dabei ist zu bemerken, daß die Gemeinde mit dem Chore sang; die Orgel hatte nur die Stimmen des Chors mitzu spielen, wie die Orgel-Tabulaturen aus jener Zeit beweisen.

Prätorius.

III. Weise. Eccard.

Die Konsequenz dieser Weise — auch Cornelius Freundt[3]) ist hier zu nennen — hätte zur Auflösung des Kunstgesanges geführt. Derselbe wurde in modifizierter Art hergestellt, durch Johannes Eccard (s. S. 148.) Sein Hauptwerk war: Zwei Bände fünfstimmiger Tonsätze über die Melodien der gebräuchlichsten Kirchenlieder. In der Vorrede sagt er: die Melo- dien habe er in der Oberstimme behalten, in stetem, durch keine Unterbrechung gehemmten Fortschritte, damit die Gemeinde sie „aus dem Discantu wohl und verständlich hören und bei sich selbst nach ihrer Andacht singende imitieren könne", in der Behandlung der übrigen Stimmen (denen er nach Art des Motettenstils eine selbständige Führung gibt) hoffe er den Beifall erfahrener Künstler zu gewinnen. Eccard erreichte dadurch, daß dem Gemeindeprinzip und den Kunstanforderungen in gleicher Weise gerecht wurde, eine Bedeutung für den evangelischen Kirchengesang, wie Palestrina für den katholischen. Ihm folgten die drei Praetorins, Joachim v. Burgk (o. 1546—1610, Organist zu Mühlhausen), Melchior Franck, Christ. Thom. Walliser (1568—1648, MD. am Münster zu Straßburg) u. a.; doch gingen von nun an die II. und III. Weise neben einander fort. Hauptvertreter der II. Weise in dieser Zeit sind Joh. Krüger († 1662, Kantor und Gymnasiallehrer zum grauen Kloster zu Berlin), Moritz,

[1]) Bearbeitung für die Böhmischen Brüdergemeinden im tschech. Kanzional des Daniel Karl v. Karlsperk 1618. [2]) B.: Obrist, 1892, [3]) Vgl. Riemann, Handb. d. Mus. Gesch. II, 1, 338 und die NA. des „Weihnachtsliederbuch" [Göhler].

Schein. Landgraf von Hessen (1612) und Herm. Schein (s. S. 192). Eccard kultivierte in seinen Festliedern seine Weise in freien Schöpfungen, ebenso sein Schüler Joh. Stobäus († 1646, Kantor zu Königsberg). (Unter den tschechischen Komponisten bemerken wir in dieser Periode neben, Rovensky, Adam Michna v. Otradovic, 1647).

Stobäus.

IV. Weise. Arienform. Ahle.

Joh. Rud. Ahle, ersterer † 1673, Kantor und Bürgermeister in seiner Vaterstadt Mühlhausen in Thüringen und dessen Sohn Joh. Georg, ferner Briegel HKM., Darmstadt, schrieben sog. geistliche Arien: mehrstimmige, oft mit Instrumentabelbegleitung und symphonischen Einleitungen versehene Sätze.

V. Weise. Konzertform.

Das Aufblühen der Oper und die bald nach dem Beginne des 17. Jahrhunderts von Italien her in Deutschland eingebürgerte neue Art geistlichen Tonsatzes führte zu einer mehr dramatischen Behandlung der Kirchengesänge, die nun „Gespräche" und „Konzerte" heißen. Hauptvertreter Schütz (S. 169), besonders Hammerschmidt (S. 193). Diese Konzertform erreichte ihre Vollendung erst im folgenden Jahrhundert in den Kantaten Seb. Bachs u. a.

Schütz. Hammerschmidt.

VI. Weise.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts tritt ein allmählicher Verfall des Gemeindegesanges ein; dagegen herrscht der Kunstgesang vor. Die Gesangbücher enthalten meist nur noch die Melodien mit Unterlegung des Generalbasses (wie z. B. bei Johann Schopp und Peter Sohr). An Stelle des leitenden Chors tritt das Orgelspiel. Die Folge war Verwischen des lebendigen Rhythmus und allmähliches Verwandeln desselben in den gleichmäßigen Gesang, den die Melodien heutzutage aufweisen. Das Darmstädter Kantional (1678) bezeugt diese Tatsache zuerst.

Nach Begründung des Pietismus durch Spener (1686) erfolgte ein neuer Aufschwung oder vielmehr ein letztes Aufflammen des Gemeindegesanges. Das berühmte Werk dieser Richtung ist das Gesangbuch von Joh. Anast. Freylinghausen (1704 und 1714), das aber teilweise den Einfluß der Opernmusik verrät. Gellerts Lieder gaben eine kurze Nachblüte, vertont durch Joh. Friedr. Doles († 1797, Schüler Seb. Bachs, Thomaskantor), Ph. Em. Bach und Joh. Adam Hiller (s. dort).

Evangel. Choralbücher.

Schon seit Beginn des 18. Jahrhunderts sind Gesang- und Choral- (Orgel-) Bücher überall getrennt (Choralbuch von Corn. Heinr. Dretzel, Nürnberg 1731 und von Joh. Christ. Kühnau, Berlin 1786 u. 1790). Die hervorragendsten Choralbearbeitungen der neueren Zeit sind: 1815 J. Chr. H. Rinck (für Hessen-Darmstadt); 1819 Joh. Gottfr. Schicht (Thomas Kantor, † 1823, Orat. „D. Ende d. Gerechten", Kirchenmus., Großes Choralbuch); 1821 Mich. Gotth. Fischer, (mit Vor- und Nachspielen); 1828 Kocher, Silcher, Frech (4stimmig); 1831 A. W. Bach; 1840 F. Henschel (mit Zwischenspielen); 1840 Ad. Hesse; 1844 J. G. Töpfer (mit Zwischenspielen); 1858 C. F. Becker; A. G. Ritter; 1863 Ludw. Erk (4 stimmig); 1869 O. Kade (für Mecklenburg-Schwerin); 1873 F. A. L. Jakob und Ernst Richter (Reformiertes Choralbuch); 1876 J. Faisst; 1880 Jul. Schäffer (UMD. u. Singakademie-D. Breslau † 02, Jugendfreund und musikalischer Anwalt von Rob. Franz [s. dort]: 4 stimmiges Choralbuch, Breslau; 1887 Choralbuch für die Pro-

vinz Sachsen [mit Rob. Franz!]); 1898 Gust. Merk (insbesondere für die Provinz Schlesien und das deutsche Heer, mit Vorspielen, Zwischenspielen und Schlüssen.)

Neuerer Zeit herrscht Streit über die Auswahl der Liedertexte für die Gesangbücher, indem eine Richtung die Lieder in alter, die andere sie aber in moderner Form verlangt. Eigentliche Ursache dieses Streites ist die beständige Umbildung der Sprache [1]) und der Fortschritt des Rationalismus in religiöser Beziehung. — Ein anderer Streitpunkt, der viele Federn in Bewegung setzte und bis jetzt nicht ausgetragen ist, betrifft die Melodie. Die Frage ist, ob sie in ungleichen Notenlängen, d. h. rhythmisch, oder in gleichlangen (als Cantus planus) genommen werden soll. Offenbar ist der rhythmische Choral schwunghafter, lebendiger und wirksamer als der in gleichlangen Tönen vorgetragene, der sich dagegen durch seine leichtere Ausführbarkeit empfiehlt. —

Nachdem wir den protestantischen Choral bis zur Neuzeit verfolgt haben [2]) kehren wir zu dem katholischen Kirchengesange zurück. Die wichtigsten katholischen Gesangbücher sind: Mich. Vehe (Probst der Stiftskirche zu Halle: „Ein New gesangsbüchlein geystlicher Lieder" „Leipzigk" 1537 — das erste mit Noten versehene Gesangbuch der Katholiken, enthaltend 44 Lieder mit Melodien, in einem Anhange noch 5 ohne Melodie. Die Lieder sind teils alte, teils neue von Caspar Querhammer, Seb. Brant und G. Wicel); Joh. Leisentrit („Thumdechant zu Budissin", geb. Ölmütz 1527, † Bautzen 1586: „Geistliche Lieder und Psalmen" „auch bei dem Ampt der Heyligen Mess" zu singen. Wichtig ist auch die Weisung „und soche Gesänge sollen die Schulmeister ihre Schüler in der Schul lehren, also dann in der Kirche singen, auf daß auch das gemeine Volk solche begreifen und mitsingen könne". Es ist dies die erste geistliche Bestimmung, die dem deutschen Kirchenliede eine Stellung in der Volksschule einräumt. Ein Auszug daraus erschien 1575 und 76 zu Dillingen auf Anordnung des Bischofs von Bamberg. Das war das erste Diözesangesangbuch; Caspar Ulenberg († 1617 „Die Psalmen Davids", Köln 1582); das Münchener Gesangbuch 1586. Das Dillinger Gesangbuch 1589; das Gesangbuch von Nic. Beuttner 1602; das Mainzer Kantual 1605; 1608 das Andernacher; 1599 Köln-Speyerer; 1600 das Konstanzer Gesangbuch; Katechismus für Kirchen und Schulen Vogler, Würzburg 1625 (es ist das erste Mal, daß das Kirchenlied mit der Schule in Beziehung gebracht wird, und daß der auch von der modernen Pädagogik acceptierte Grundsatz zur Anwendung kommt, wonach der Gesang sich nicht auf die eigentliche Gesangstunde beschränken, sondern den gesammten Unterricht poetisch verklären soll. Von den speziellen Katechismusliedern läßt sich leider nicht behaupten, daß sie von poetischem Werte sind); das Gesangbuch von Gregorius Corner (Abt des Benediktiner-Klosters Göttweih in Österreich; 1625

Kathol. Gesangbücher.

Kirche u. Schule.

---

1) Ph. Wackernagels Vorschlag, Luthers Sprache als Kirchensprache festzuhalten, dürfte schwerlich allgemeine Zustimmung finden.

2) Vgl. Wolfrum, D. Entstehung u. erste Entwickelung d. dtschn. evangel. Kirchenliedes in musikal. Beziehung, 1890.

erschienen, 422 Lieder teilweise Leisentrit, Ulenberg u. a. entlehnt, enthaltend. Einzelne Lieder, sog. „Rufe", sammelte er auch aus dem Volksmunde. Das Buch war das umfangreichste des 16. und 17. Jahrhunderts, die Hauptquelle der späteren Gesangbücher, und auch darum merkwürdig, weil es Lieder enthält, die von Protestanten gebraucht wurden. Es wollte, „sonderlich denen, welche sich unlängst von den Sektischen Irrtümern zu der allein Seligmachenden Katholischen Religion begeben gehabt, und zuvor des verführerischen Singens gewohnt gewest, die alte Religion nicht wieder verleiden". Diese Konzession war geboten in einer Zeit, wo infolge des unglückseligen Grundsatzes „Cuius regio, eius religio" ganze Gemeinden und Provinzen heute katholisch, über Jahr und Tag protestantisch und in kurzer Zeit wieder katholisch waren oder gemacht wurden und zwar von Regierungs wegen); Bamberger Gesangbuch, 1628, das

Spee. erste in vierstimmiger Bearbeitung; Fr. v. Spee: „Trutz Nachtigal, oder Geistlichs-Poetisch Lust-Waldlein". Köln 1649. (Der Jesuit Graf von Spee † 1635, ist eine herzgewinnende Poetengestalt. Er war es übrigens auch, der 1631 einer fanatischen Zeitrichtung gegenüber sein Werk gegen die Hexenprozesse herausgab. „Bei dem Jubel, den er über Gottes Größe anstimmt, bleibt seine Sprache so kindlich, dem Herzen des Volkes so verständlich und zusagend, daß wir uns nicht zu wundern brauchen, wenn seine Lieder wegen ihres volksmäßigen Tones und wegen ihrer großen Annäherung an die Volkslieder früherer Zeiten recht gern vom deutschen Volke gesungen wurden". [Dr. Beck]. Mit der „Harfe Davids mit deutschen Saiten bespannt". Augsburg 1659, schon viele verweltlichte Melodien enthaltend, beginnt der Niedergang des deutschen Kirchenliedes (gestehen die Herausgeber in der Vorrede doch zu, daß sie die berühmtesten Komponisten aufgefordert hätten, „anziehende und angenehme" Melodien für ihr Werk zu schreiben). Es folgt noch das Choralbuch zum katholischen Gesangbuche von Ignaz Frantz. Breslau 1778.

Im 18. Jahrh. ist der Name des sehr fruchtbaren Liederdichters

Denis. Joh. Mich. Cosmus Denis (pseudonym Sined der Barde; zuerst Jesuit, später Lehrer am Theresianum und Kustos der Bibliothek zu Wien, † 1800; dichtete u. a. den berühmten Meßgesang: „Hier liegt vor deiner Majestät") innig verknüpft mit Kaiser Josephs II Reformbestrebungen zur Einführung deutscher Lieder bei der Liturgie.

Mit der instrumentierten Kirchenmusik ging im 18. Jahrhundert auch das deutsche Kirchenlied dem Verfall entgegen, so daß man den Zustand am Anfange des 19. Jahrhunderts als einen ganz trostlosen bezeichnen kann. Die Reaktion konnte nicht ausbleiben. Und so sehen wir in neuerer Zeit eine ganze Reihe vortrefflicher Gesangbücher und Orgelbegleitungen erscheinen, die uns die Schätze der Vorzeit wieder erschließen [1]). Über die modernen Bestrebungen vgl. unter Lubrich, S. 342 f.

---

[1]) In Bezug auf den Text: Heinr. Bone „Cantate! Kathol. Gesangbuch nebst Gebeten." 1847; J. F. H. Schlosser „D. Kirche in ihren Liedern", 1851; P. Dreves „O Christ, hie merk"; H. Galle „Erklärung kathol. Kirchenlieder". Ein Hilfsbuch für Lehrer u. Seminaristen. 3. A. Breslau. In Bezug auf Melodie und Harmonisierung: Michael Töpler „Alte Choralmelodien mit Orgelbegleitung"

Bei Beseitigung der gerügten Übelstände hat in erster Linie die Schule mitzuwirken. Es wird aber nur dann gelingen, wenn mit Besonnenheit und Ausdauer vorgegangen wird, denn Überstürzung und unangebrachter Eifer können nur schaden und den Organisten in Konflikt mit der Gemeinde bringen.

Man bedenke schließlich, welch' großen Einfluß das Kirchenlied [1]), die Kirchenmusik überhaupt, auf das Volk ausübt. Die Kirche ist die eigentliche Kunstschule für den gemeinen Mann. Wenn nun auch niemand den wohltätigen Einfluß echter Kunst auf die Kultur bestreitet, so wird doch noch viel zu wenig bedacht, wie schädlich die Afterkunst, namentlich süßlich triviale und frivole Musik, auf die Geistes- und Herzensbildung, auf Religion und Sitte einwirkt. Mendelssohn sprach in Bezug auf die französische Musik (s. Reisebriefe) das beherzigenswerte Wort: „Ein Volk, dem man fortwährend Gemeines und Niedriges bietet, muß zugrunde gehen". Die furchtbare Wahrheit dieses Ausspruches wurde in den Jahren 1870—71 in wahrhaft erschreckender Weise offenbar. Auch der Zusammensturz des deutschen Reiches zu Anfang des 19. Jahrhunderts hängt in den letzten Ursachen mit der Frivolität zusammen, die allgemein im Leben wie in der Kirchenmusik Platz gegriffen hatte. Wer seine Kirche und sein Vaterland warm liebt, wird seine ganze Kraft einsetzen, um in der Kirche in Verbindung mit einer kunstgerechten Chormusik einen edlen Volksgesang zu schaffen, denn es gibt nichts Rührenderes und Erhabeneres, als eine mit andächtiger Begeisterung singende Gemeinde.

1832 und „Alte Choralmelodien nebst Texten zum kirchlichen Gebrauche", 1836, ferner desselben „Laudate Dominum" 1837, 5. A. 1875; P. Stein „Kölnisches Gesangbuch", mit Orgelbegleitung, 1869; Mich. Hermesdorff „Gesang- u. Gebetbuch f. d. Diöcese Trier" 1872; Mohr „Cäcilia, kathol. Gesang- u. Gebetbuch" 1873; Mohr „Jubilate Deo", vierstimmige A., Regensburg 1877; Fr. Commer „Gesangbuch f. d. Bistum Ermeland" 1877; M. Brosig „Melodien zu dem kathol. Gesangbuche für Orgel", 3. A.; desselben „Gesangbuch f. d. kathol. Gottesdienst", 4. A.; B. Kothe „Oppelner Gebet- u. Gesangbuch"; W. Kothe „Gesangbuch f. d. Grafschaft Glatz"; Franz Dirschke „Breslauer Diözesangesangbuch"; Magnifikat für d. Erzdiozese Freiburg; Benedicite von J. B. Molitor (Pustet); F. Lubrich, D. Kirchenchor (f. 3 stim. gem. Chor, z. Gebrauche an Kirchen, Schulen, Vereinen, Bunzlau, Kreuschner 08; desselben Choralgesangb. f. 4 stim. Männerchor, Lpz. 07 und Choralharfe (dreistimmig) Bunzlau 08. Zur Herausgabe eines neuen Gesangbuches für die Kirchenprovinz Böhmens besteht eine eigene Kommisson [Text: Prof. X. Dvořák, F. Zak; Musik: Prof. D. Orel, Prof. W. Müller].

[1]) L.: Dr. B. Hölscher, D. dtsche. Kirchenlied v. d. Reformation. 1848; Fr. Bollens, D. dtsche. Choralgesang d. katholischen Kirche. 1851; C. S. Meister, D. dtsche. Kirchenlied in seinen Singweisen v. d. frühesten Zeiten bis geg. Ende d. 17. Jahrh. 1862. Völlig umgearb. u. fortgesetzt von Wilh. Bäumker. 2. u. 3. Bd. 1883—1891. Freiburg, Herder. (Vgl. S. 45.); Jos. Kehrein, Kirchen- u. religiöse Lieder a. d. 12.—15. Jahrh. Donauwörth; Hoffmann v. Fallersleben, Gesch. d. dtschn. Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit. Hannover, 3. A. 1861; Ph. Wackernagel, D. dtsche. Kirchenlied von Luther bis auf Nicolaus Hermann. 2. Bde. 1841. Wackernagel, Bibliographie d. dtschn. Kirchenliedes i. 16. Jahrh. 1855; C. v. Winterfeld, D. evang. Kirchengesang u. s. Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes. 3 Bde. 1843—47. Lpz., B. & H.; Dr. Karl Aug. Beck, Gesch. des kathol. Kirchenliedes von den ersten Anfängen bis auf die Gegenwart. Köln, Du Mont-Schauberg; Dr. Joh. Zahn, D. Melodien d. dtschn. evang. Kirchenlieder. 6 Bde. Gütersloh, 1889—93 (ein Gegenstück zu Bäumkers monumentaler Arbeit.) U. Kornmüller, Lexikon d. kirchl. Tonkunst 2. A. 1891. P. Ambr. Kienle, Kleines kirchenmusik. Handb. 1892.

Vergleichende Jahrestabelle.

		Goudimel † 1572
Monteverdi, Demantius * 1567, † 1643	Schütz * 1585	Schütz † 1672
1594 Palestrina † [Uraufführung	Bach, Händel * 1685 . . . . Bach, Veracini † 1750	
1594 Lassus † Peris „Daphne"]		
. . . .		
Lassus * 1532		
Lully * 1633	Lully † 1687	
Haydn * 1732	Gluck † 1787 [Uraufführung Mozarts „Don Juan"]	
Brahms * 1833 . . . Brahms † 1897		
1824 * Bruckner † 1896		
	Weber * 1784	Weber † 1826
1824 * Smetana	Smetana † 1884	Beethoven † 1827
		Schubert † 1828

1809 * Mendelssohn, 1810 * Chopin.
1811 * Liszt.
1813 * Wagner, Verdi.
1815 * Rob. Franz.

Berichtigungen und Nachträge.

[l = lies; e = ergänze; Z. = Zeile.]

S. 3, 8. Z. v. unt. l.: Religionsbedürfnisses.

S. 8, „absolutes Gehör“, vgl. NMZ. 08, 23/24.

S. 11, Note, e.: Charakteristischerweise wollen die Annamiten (französischer Schutzstaat, Hinterindien) die Saiteninstrumente den edlen Kasten vorbehalten wissen, während sich die niedrigen Kasten mit Trommeln und anderem Schlagwerk begnügen sollen! S. Gaston Knosp, Üb. annamit. Musik. IMG. VIII, 2, 07.

S. 13, 4. Z. v. ob. e.: 3760 ist das Jahr der Weltschöpfung nach jüdischer Zeitrechnung.

S. 13 f. „Jüdische Musik“, e.: L.: Greßmann, Mus. und Mus.-Instrumente im alten Testament, Gießen 03. — Brevis de Idiotismis sermonis hebraei commentarius . . . a Jo. Jac. Breitingero Tiguri 1737 enthält auf dem Vorderblatt eine Tonzeichentabelle (Potestas signorum distinctiorum.) — Vgl. auch: Versuch üb. d. Metrik d. Hebräer von Joh. Joach. Bellermann, Berlin 1813. — Die Tonzeichen (Neginoth) in der Thora (Pentateuch), an die Neumen gemahnend, werden von rechts nach links gelesen, wie die hebr. Schrift. — Nach der Rückkehr aus der Gefangenschaft verdrängte die babylonische Harfe für einige Zeit die Flötenmusik im Tempel. —

S. 16, Note e.: Vgl. auch Chrysander, Üb. d. Molltonart i. Volksgesängen, 1853.

S. 25, 5. Z. v. unt. l.: Kithara. —

S. 43, 7. Z. l.: Schola. —

S. 48, 18. Z. v. ob. l.: Hermesdorff. —

S. 50, 5. Z. v. unt. l.: Pange. —

S. 56. Zur Frage des Choralrhythmus, siehe die ausgezeichnete Lösung dieses Problems bei Riemann, Handb. d. M. G. I, 2. Vgl. S. 83[2].

S. 59, 8. Z. v. ob. l.: Wight. —

S. 57[3] e: Ein tschechisches Handbuch schrieb Prof. Dobroslav Orel [Prag], 2. A. 06.

S. 60 ob. e.: Auch die Deutschen hatten früh schon ihre Kriegslieder und Lobgesänge, die sie mit Blas- und harfenartigen, wie Lärminstrumenten begleiteten. Sie fanden sich bald in den mit dem Christentum eingeführten lateinischen Hymnengesang. Im Instrumenten-, insbesondere Orgelspiel waren sie so geschickt, daß die Päpste deutsche Orgelspieler nach Italien beriefen. Als einer der ersten tat Rhabanus Maurus, Abt zu Fulda und dann Erzbischof von Mainz mit seinem Schüler, dem Mönche Johannes, viel für die Musik.

S. 60, 3. Z. v. ob. l.: an den Bischofssitzen und Abteien Schulen, wo . . . —

S. 62, 4. Z. v. unt. und S. 64, 10. Z. v. ob. l.: (s. Kap. VI). —

S. 76[1]. Zu Riemanns „Gesch. d. Musiktheorie" e.: Hesse, Lpz. 1898; der Grundgedanke des bedeutenden Werkes — nämlich den Normannen eine große Bedeutung beizulegen usw. — geht auf Fétis zurück.

S. 72, 2. Abs. unt. l.: Im tempus perfectum enthielt demnach die Brevis drei Semibreven . . . (Die Worte „jede Note" bis „drei Breves" entfallen). —

S. 73, 3. Abs. Anfang l.: Ein Punkt im Innern des Taktzeichens kennzeichnete die Prolatio.

S. 78, 9. Z. v. ob. l.: Karl IV. —

S. 78, 16. Z. v. ob. l.: England, das mit Frankreich literarisch wie musikalisch verschwistert war . . . ferner 3. Z. v. unt. e.: Dahin verpflanzt mitsamt der französischen (Mensural)-Notenschrift, die die italienische Notation (vgl. S 48) verdrängte.

S. 79, 1. Z. v. ob. l : 1420. —

S. 81, 2. Z. v. unt. l.: statt Troubadours Trouvères.

S. 82, 4. Z. v. ob. l.: 1282.

Zu S. 83[2] e.: Georg Münzer „Das Singebuch des Adam Puschmann", 1907. Riemann bricht im II. Bd. des Handb. d. Mus.-Gesch. (1. Teil S 474 ff. 1907) eine Lanze für die Meistersinger-Dichtungen und namentlich deren Melodien (insbesondere im Hinblick auf H. Sachs) und erklärt die letzteren als eine nicht zu mißachtende Fortsetzung der Melodieerfindung der Troubadourzeit. S. ferner: Dr. Beck, „D. Melodien des Troubadours" (modern übertragen), Straßburg 08, u. hiezu Riemann: „D. Erschließung des Melodienschatzes der Troubadoure", Hesses Musiker-Kal. 09.

Vgl. weiter P. Runge „Üb. d. Notation des Meistergesanges", Publikation der JMG. 1907; G. Münzer „Üb. d. Notation der Meistersinger" (ebda 1907). Die Ablehnung der mensuralen Deutung jener Weisen erfolgte bereits früher durch Fétis und Perne, den 1832 † Pariser Musikgelehrten, dem u. a. eine wertvolle Studie über die Lieder des Châtelain de Coucy in Michels Monographie über denselben (1830) zu danken ist.

S. 83[3], e : S. Zd. Nejedlý: Magister Záviše u. s. Schule. Zur Musikgesch. Böhmens i. 14. Jahrh. JMG. VII, 1, 05 (Ergebnis: diese Schule ist der Grundstein zur weiteren böhm. Musik).

S. 85, 4. Z. v. ob. l.: Foltz.

S. 85[2], e.: Mit dem Tanzlied steht die (Volks-)Ballade (v. ital. ballo, Tanz) in ursächlichem Zusammenhang. Sie unterscheidet sich, als Tondichtung erzählenden Charakters, durch einen mystischen, düstern Zug von der mehr oder weniger heiteren Romanze. Vgl. S. 251, 255 und Batka, D. deutsche Gesangs-Ballade, NMZ. 03, 1.

S. 87[3], e.: Vgl. H. Leichtentritt, Was lehren uns die Bildwerke des 14.—17. Jahrh. üb. d. Instrumentalmusik ihrer Zeit? JMG. VII, 3, 1906.

S. 98[1], e.: S. Gust. Schreck, Ausgew. Stücke a. d. Loch. Liederb. f. Männerchor, Lpz. Kistner.

S. 102[2], e.: E. v. Hornbostel, Phonographierte tunesische Melodien. JMG. VIII, 1, 06. —

S 102[2] e.: Bratter: Marokkanische Musik, „Signale" 08, 40.

S. 107, 3. Zeile der Anm., vor Bruch e.: Weber (Schott. Volks-

lieder.) — Vgl. hier ferner den Bericht Mi Rasmussens über ihre Grönlandreise 06: „Wie ein Himmelsgruß aber klang da wundersam den halb Erfrorenen durch die arktische Winternacht der vielstimmige Gesang grönländischer Psalmen entgegen. Nach grönländischem Gebrauch pflegt man nämlich während der ganzen Neujahrsnacht, von Haus zu Haus ziehend, kirchliche Lieder zu singen . . . Dann wurden die alten Trommelgesänge gesungen, deren Refrains die Weiber in dumpfem, monotonem Chor wiederholten." —

S. 109 ff. e.: Zur Kompositionstechnik des 15. Jahrh. gehörten u. a.: die terzenlose Kadenz; die sog. Landinosche Sext; Sprung des Kontratenors bei der Kadenz in die höhere Oktave- —

S. 110 ff. vgl. Hugo Leichtentritt, Gesch. der Motette, Lpz. 08. —

S. 112, letzte Z. v. unt. l.: „zuerst in seinem". —

S. 116, 2. Z. v. ob. l.: (vgl. ob. S. 85). —

S. 117, e.: Hobrecht GA. [Joh. Wolf] 08, B. & H.

S 119, 2. Z. v. unt. l.: Pergolese.

S. 120, e.: Außer Venedig ragen unter den oberitalischen Städten noch Ferrara, Bologna und Florenz musikgeschichtlich hervor. —

S. 123, 6. Z. v. ob. l.: 28. Aug. 1572.

S. 124 f. und 146 ff., e.: S. „Alte teutsche Liedlein", mehrst. Lieder alter deutsch. Meister, Part.-A. [Leichtentritt], Lpz. B. & H. —

S. 142, 23. Z. l.: Albrecht V.

S. 151, Anm. 4. Z. l.: S. 127.

S. 152[3], e.: Vgl. Rob. Wohlfahrt, Prakt. Gitarrenschule, Lpz. Hesse. — Dr. A. Koczirz: Z. Gesch. d. Gitarre i. Wien, Musikb. a. Österr. 07. —

S. 158[1], e.: E. Michael, Gesch. d. dtschn. Volkes, 4. Bd. Deutsche Dichtg. u. Mus. i. 13. Jahrh. Freiburg i. B., Herder. H. Abert, Die Musikanschauungen d. Mittelalters, Halle, 05. Max Graf „D. Mus. i. Zeitalter d. Renaissance", Bd. 12 „D. Musik", Brl. —

S. 171, „Venetian. Oper". e.: Einer ihrer ersten Komponisten war Sacrati, HKM. Modena † 1650.

S. 172[1], e.: H. Goldschmidt, Cavalli als dramat. Komponist, MM. 1893.

S. 173[3], e.: B.: G. Leo, Neapel, Melfi e Ivele.

S. 175[1], Hoffmanns Schriften l.: [Lkt. Lpz.].

S. 178 Abs. 2, e.: Über d. dtsche. Oper in Darmstadt vgl. NMZ. 05, 388.

S. 203[2] L., e.: André Pirro: L'esthétique de J. S. Bach, Paris, Fischbacher, 07.

S. 210, 1. Z. nach „2. Juli" e.: (nach der Inschrift am Geburtshause und Denkmal zu Weidenwang am 4. Juli).

S. 216 e.: Zu den Mitschöpfern des neuen Stils zählen nach Gu. Adlers neuester Forschung (s. „Wiener Instrumentalmusik vor u. um 1750" [Dr. Horwitz, Dr. K. Riedel] in DM. i. Österr. XV, 08, 30. Bd.) noch einige bisher nicht beachtete Wiener Komponisten als „Vorläufer der Wiener Klassiker", so namentlich G. M. Monn † 1777 („ein Bannerträger der neuen Kunst"), J. A. Reutter jun., G. Chr. Wagenseil, Schlöger, Starzer.

S. 219, e.: Scherzo (ital. [skérzo] „Scherz"): im 16. bezw. 17. Jahrh. gleich dem rhythmisch pikanten, mit originellen Wendungen überraschenden Capriccio (ital. [-prittscho]; französ. Caprice [-riss], Laune, Grille) Name für Vokal- bezw. Instrumentalstücke; dann ein schnellbewegtes Tonstück $^3/_4$ Takt, Liedform mit Trio, entweder heiter, übermütig, oder phantastisch, wild, mitunter auch zart und fein gehalten. Sowohl selbständig, als ein Teil der Symphonie-(Sonaten)form (s. d.).

S. 224[1], e.: Moissls Aufsatz in „Freie Schulztg" 1896, 16.

S. 231 ob. vgl.: Fr. Lorenz, Haydn, Mozart und Beethovens Kirchenmus. und ihre Gegner, Lpz. Lkt.

S. 231[2], Ulrichs A. e.: Über diese Bearbeitung schrieb Dr. Theodor Helm eine ausführliche und lesenswerte Abhandlung in Dr. Pauls „Tonhalle", II. Jahrgang 1869.

S. 233[2], 12. Z. l. nach Litolff: A.: EP., UE.; Ende der 4. Z. v. unt. l.: „M., d. —

S. 237. Z. 7. nach „Aufführungen" e.: (als „Leonore"; NA. [Dr. Prieger 08]). Dagegen sind in der 9. Z. die Worte „als Leonore" zu streichen.

S. 237[1], e.: nach Litolff: EP., UE. —

S. 239[1], e.: Wilh. Weber, B.s Missa sol., 2. A. 08, Lpz. Lckt.

S. 240, Beethovens Charakter, e.: S. „Medizin. Klinik" 05, Seiffers Besprechung der Lyoner Dissertation (Etat mental de Beethoven) von Vieille. Resultat: daß B. auf der Grundlage eines völlig gesunden Geisteszustandes sich als echtes Genie betätigt hat; er war wie alle Genies ein Vorläufer, Progénéré, und nicht ein Dégénéré (wie Lombroso vermeint).

S. 242[1], L. e.: Dr. v. Frimmel, Beethoven-Studien, 2 Bde. München, G. Müller 05.

S. 268[5] e.: Klob, „Beiträge z. Gesch. d. dtschen. kom. Op." [von Hiller bis Lortzing], Brl. „Harm."; N. d'Arienzo, „D. Entstehung d. k. Op.", Lpz. Seemanns Nachf. [bis auf Hiller].

S. 273 Anm., e.: Briefe, Auswahl [E. Wolff] Brl. 07, Behr.

S. 277[3]: Hock † 08.

S. 280. ob. e.: Barkarole (v. ital. barca, Gondel): Schifferlied, $^6/_8$ oder $^3/_4$ Takt; auch rein instrumental. Gleich der Gondoliera.

S. 285 ff. e.: Rob. Franz nicht zu verwechseln mit J. H. Franz, Pseudonym des Komponisten Graf Bolko v. Hochberg.

S. 286, 16. Z. nach „Stimmung." e.: Er läßt diese nicht nur einer einzigen Melodie entspringen, läßt die Melodie (Singstimme) nicht mehr gleich einem losen Schmetterling über der Begleitung flattern, die, meist streng 4 stimmig geführt, noch lebhafter als vordem Anteil an allen inneren und äußeren Vorgängen nimmt.

S. 288, e.: „Fausts Verdammnis" wurde neuestens auch der Bühne mit Glück gewonnen. S. 289, 4. Z. v. unt. l.: seines erschütternden Requiems. Vgl. ferner Berlioz betreffend WKM. 05, 12 und NMZ. 05, 392.

S. 295 Note, zu B. e.: Göllerich, Brl. 09. Marquardt & Co.

S. 306, unt. Kretschmer † 08.

S. 318 l.: César Franck (nicht Frank).

S. 328, e.: In der Literatur mußte Deutschland das Heft aus

der Hand geben, und drei große andere Nationen übernahmen am Ende des 19. Jahrhunderts die Führung als Dichter und — Propheten: Zola, Ibsen, Tolstoi.

S. 331, unt. e.: Adalb. Hřimaly ([rschi-] * 1842, MD. Czernowitz: Op. „D. verwunschene Prinz").

S. 342, Pfitzner, e.: Er ist der einzige Moderne, der in seiner viel zu wenig gewürdigten Musik zu Ibsens „Fest auf Solhaug" an das Problem des Melodramas mit der richtigen Hand (vgl. S. 182) rührt.

S. 344, unt. van Eyken, † 08.

S. 346[2] e.: Rietsch: Deutsche Tonkunst Böhmens 1848—08, „Deutsche Arbeit" 08/9 S. 160 ff.

S. 353, 2. Abs. e.: Hier sei auch noch der Maler-Musiker Désiré Thomassin (deutsch-französischer Abkunft, * 1858 Wien) mit seinen sehr fesselnden Kammerwerken (Violinsonate op. 72) erwähnt.

S. 360, Note Z. 8 e.: M. Battke, Elementarlehre d. Mus., 2. A. Brl. 03; desselben „Erziehung des Tonsinns" ebda. 05. Vgl. „Münch. Mediz. Wochenschr." März 07, über „Störungen der musikal. Sprache" (Dysmusien): Musikblind- oder Taubheit (Amusie), Spiel- oder Komponierzwang (Hypermusie), Tonfurcht (Phonophobie), Verfolgung durch eine Melodie (melod. Obsession), Farbenhören, Verbindung von Musik und Erotik.

S. 360[3], e.: Prüfungskommissionen zum Nachweis der Befähigung zur Erteilung des Gesangunterrichtes an höheren Lehranstalten bestehen seit jüngster Zeit in Deutschland zu Halle und Hamburg. Vgl. NMZ. 08, 34. Ein Musiklehrer-Seminar eröffnete Eccarius-Sieber in Düsseldorf nach den Grundsätzen des „Musikpädag. Verbandes", behufs Diplomierung.

S. 361, Zeitschriften, e.: „Hudební revue" und „Revue musicale bohême", Prag [K. Stecker u. K. Hoffmeister (Komponist, MS. u. KP. Prag, * 1868; vgl. Jungtschechen, S. 346 f.)]

S. 362, ob. e.: „Gregorian. Rundschau (Graz [P. M. Horn.]).

S. 362, 2. Abs. e.: Eulenburgs und Paynes kleine (Taschen-) Partitur-Ausgaben.

S. 365[1], e.: Dr. L. Schmidt: D. Mus. i. Deutschld., „Signale", 08, 23. Karl Fuchs: „Präliminarien z. einer Kritik d. Tonk." (philosophische Analyse des Tonkunstgenusses 1870 und „D. Zukunft des musikal. Vortrages 1884."

S. 365[1]. Aus der musikalisch-belletristischen Literatur seien erwähnt Georg Münzers Romane „Wunibald Teinert" und „D. Märchenkantor" 08.

S. 405 11. Z. v. ob. l.: übte Beethoven.

S. 409[2] e.: B.: H. Reimann, I. 09, Brl. „Harm."

Nachstehende Übersicht der Lebensalter hervorragender Tonkünstler dürfte interessieren: Schubert 31 J. 9 M. 18 T.; Bellini 33 J. 10 M. 22 T.; Mozart 35 J. 10 M. 8 T.; Mendelssohn 38 J. 9 M. 1 T.; Nikolai 38 J. 11 M. 2 T.; C. M. v. Weber 39 J. 5 M. 18 T.; Herold 41 J. 11 M. 21 T.; Schumann 46 J. 21 T.; Lortzing 47 J. 2 M. 28 T.; Donizetti 49 J. 6 M. 14 T.; Adam 52 J. 9 M. 9 T.; Tschaikowski 53 J. 6 M.; Mehul 54 J. 3 M. 24 T.; Beethoven 56 J. 4 M. 11 T.; Halevy 62 J. 9 M. 12 T.; Dvořák 62 J. 7 M. 22 T.; Grieg 63 J. 2 M. 19 T.; Brahms 63 J. 10 M. 27 T.; Bach 65 J. 2 M. 7 T.; Marschner 66 J. 3 M. 28 T.; Wagner 69 J. 8 M. 22 T.; Bruckner 72 J. 1 M. 6 T.; Spontini 72 J. 1 M. 20 T.; Meyerbeer 72 J. 7 M. 27 T.; Gluck 73 J. 4 M. 13 T.; Händel 74 J. 1 M. 21 T.; Rubinstein 75 J.; Spohr 75 J. 6 M. 7 T.; Rossini 76 J. 8 M. 15 T.; Haydn 77 J. 2 M.; Cherubini 81 J. 6 M. 7 T.; Auber 87 J.; Verdi 87 J. 3 M. 18 T.

Untergeschobene Werke (Apokryphen).

Stück:	zugeschrieben:	Autor:
„Willst du dein Herz mir schenken“	J. S. Bach	Giovannini
[„Die Maienkönigin“	Gluck	s. S. 214]
Kirchenarie „Se i miei sospiri“	Stradella	Niedermeyer † 1861
Wiegenlied „Schlafe mein Prinzchen“	Mozart	Bernh. Fließ
Ständchen „Liebes Mädchen hör mir zu“	J. Haydn	Mozart
„Letzter Gedanke“	Weber	Reissiger.

A. Personenregister.

Bei mehreren Seitenzahlen betrifft die vorangestellte höchste die Hauptangaben. Weitere Namen, insbesondere ausübender Künstler, s. auch S. S. 355, 358 f., 361 ff., 380—84, 388—94, 400—410, 416—18.*)

*) Diese Register umfassen den I., allgemeinen Teil des Buches vollständig, den II., besonderen in den Hauptsachen, und soweit nicht im Einzelfalle schon früher auf diesen II. Teil des näheren verwiesen erscheint. Auch wurden jene Namen aus dem II. Teil nicht aufgenommen, die vermöge ihrer Zugehörigkeit zu jenen Sonderkapiteln dort an sich leicht aufzufinden sind.

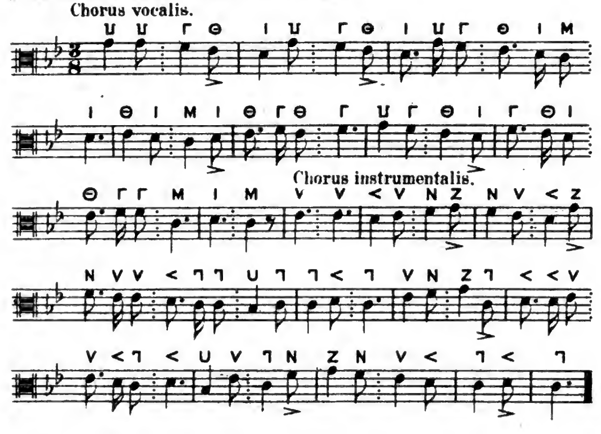
B. Sachregister.

C. Geographisch-historisches Register.
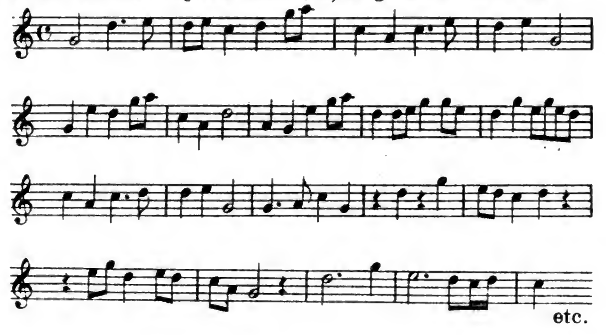
Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

Beilagen.

1. Melodie zu einer Ode von Pindar.



2. Ein Tsi-Tschong der Chinesen, mitgetheilt von Irvin.



3.
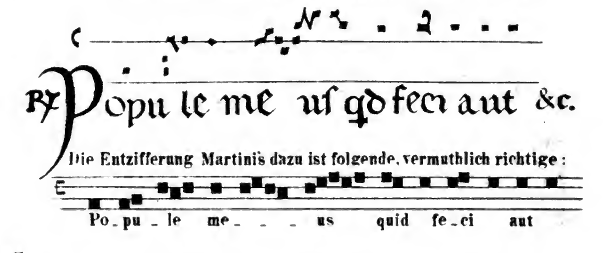
(Die Linie denke man sich roth.)

of Per fice gref fut meof mce muif tu if

Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H., Leipzig
F. E.C.L. 2377

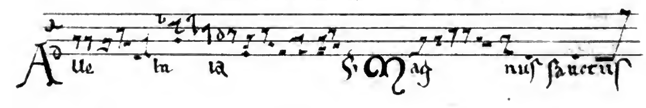
4.



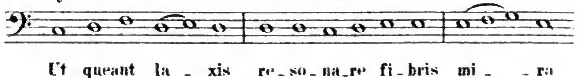


5.

(Die vierte Linie denke man sich grün, die zweite roth.)



6. Hymnus von Guido von Arezzo.



Ut queant la_xis re_so_na_re fi_bris mi_ _ra

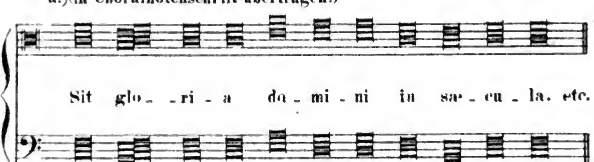
ge_ storum fa_mu_li tu_ o_rum sol_ _ve pol_lu_ti



la_bi_i re_a_ _tum san_ _cte Jo_han_nes.

7. Organum von Hucbald.

a.) (in Choralnotenschrift übertragen.)



8.

F maris
E mine un-
D do di-
C li maris ni
B(♭) coe mine un- so
A Rex coe li do di
Γ

Übertragung des Vorstehenden.

Rex coe - li, Do - mi - ne ma - ris un - di - so - ni.

9. Organum von Guido von Arezzo.

a.)
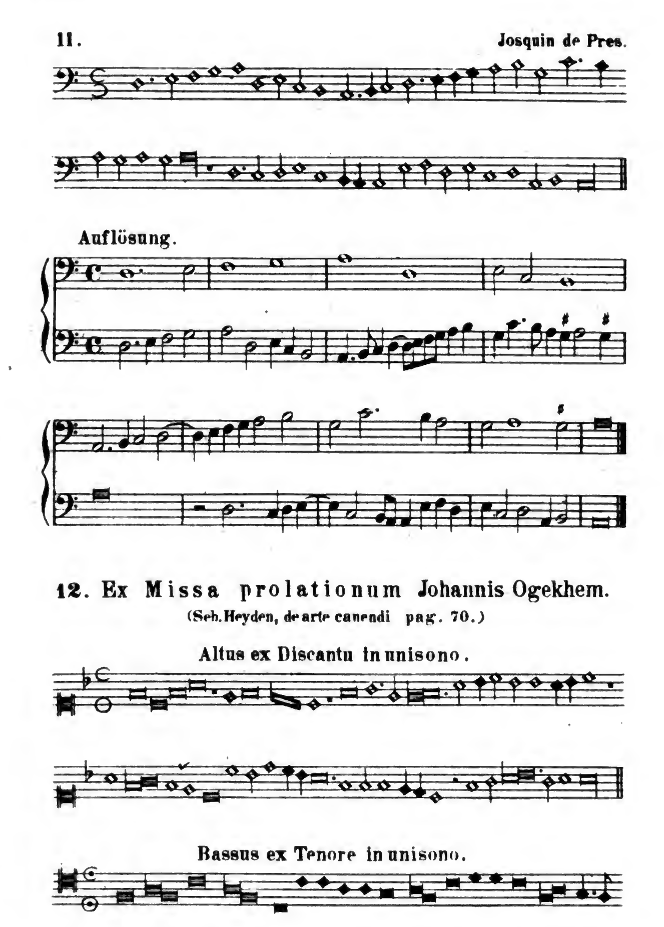
Ho - mo e - rat in Je - ru - - sa - lem.

b.)
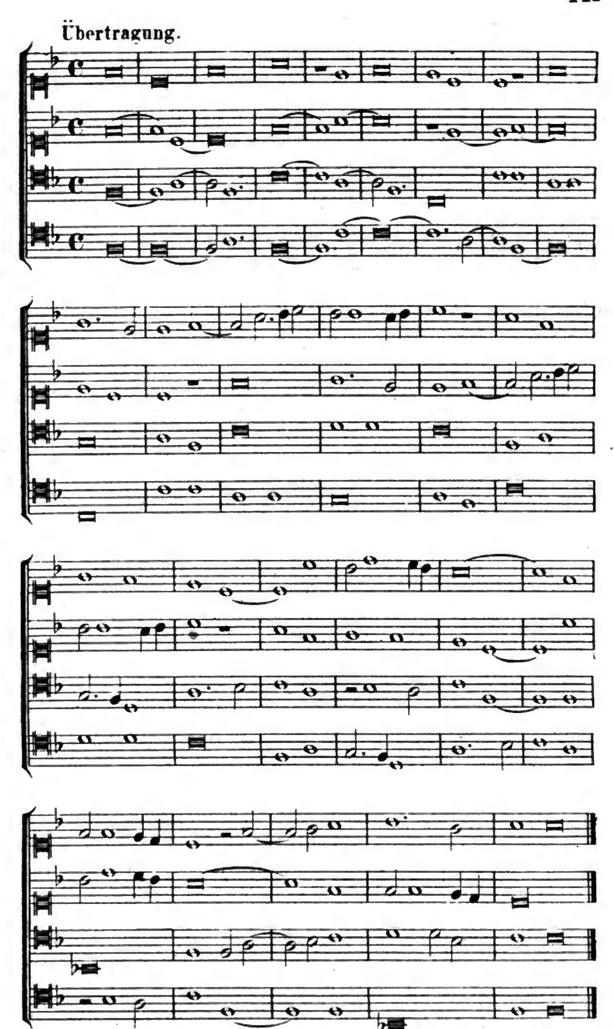
Ve - ni ad do - cen - dum nos vi - am pru - den - ti - æ.

10.

Auflösung.


11.
Josquin de Pres.
Auflösung.
12. Ex Missa prolationum Johannis Ogekhem.
(Seb. Heyden, de arte canendi pag. 70.)
Altus ex Discantu in unisono.
Bassus ex Tenore in unisono.

Übertragung.
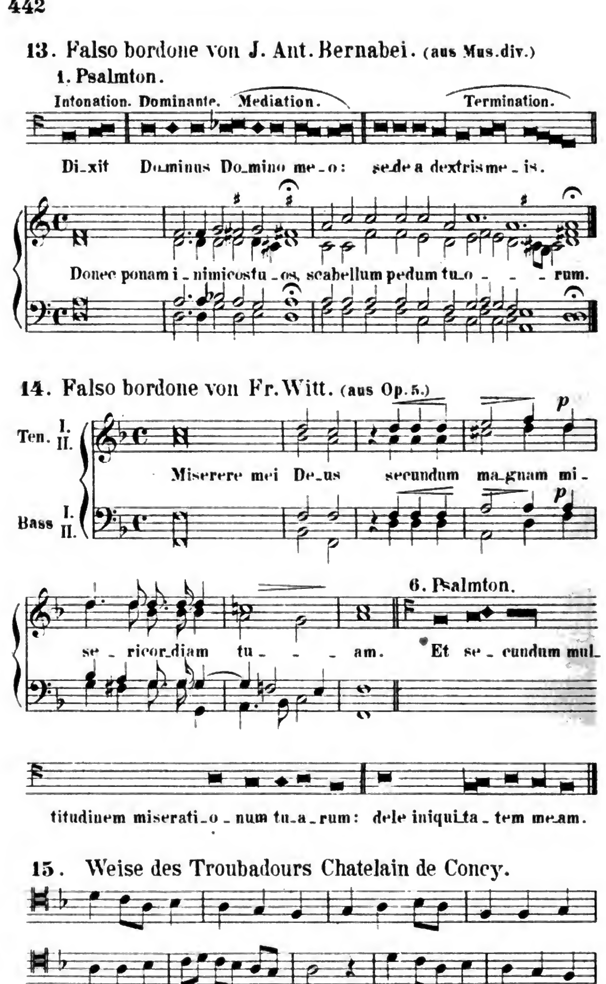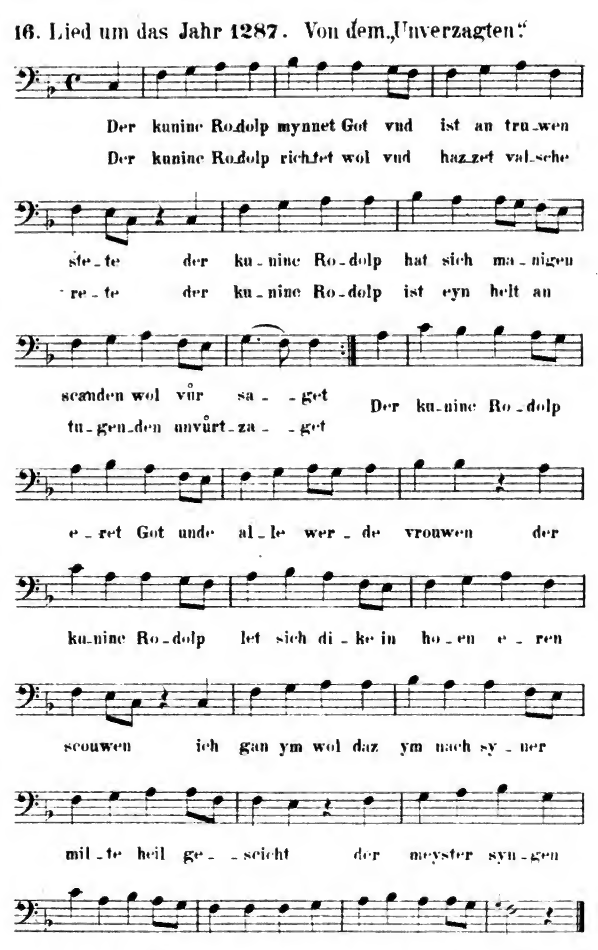


13. Falso bordone von J. Ant. Bernabei. (aus Mus. div.)

1. Psalmton.

14. Falso bordone von Fr. Witt. (aus Op. 5.)
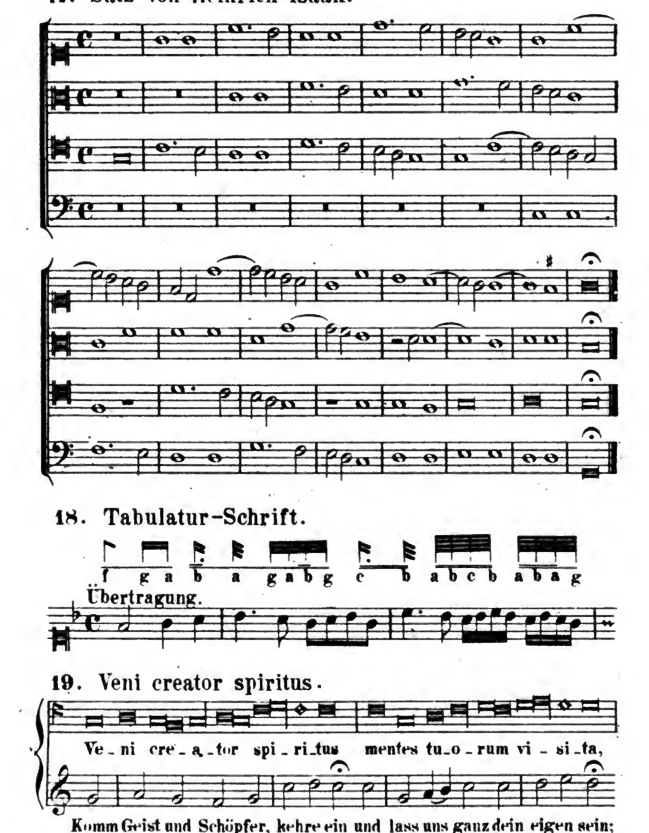
15. Weise des Troubadours Chatelain de Concy.




16. Lied um das Jahr 1287. Von dem „Unverzagten."
Der kuninc Ro_dolp mynnet Got vnd ist an tru_wen
Der kuninc Ro_dolp rich_tet wol vnd haz_zet val_sche
ste_te der ku_ninc Ro_dolp hat sich ma_nigen
re_te der ku_ninc Ro_dolp ist eyn helt an
scanden wol vůr sa_ _get
tu_gen_den unvůrt_za_ _get
Der ku_ninc Ro_dolp
e_ret Got unde al_le wer_de vrouwen der
ku_ninc Ro_dolp let sich di_ke in ho_en e_ren
scouwen ich gan ym wol daz ym nach sy_ner
mil_te heil ge_ _scicht der meyster syn_gen
gigen sagen daz hort her gerne unde git yn darumme nicht.

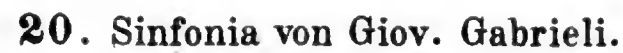
F.E.C.L. 2477

17. Satz von Heinrich Isaak.
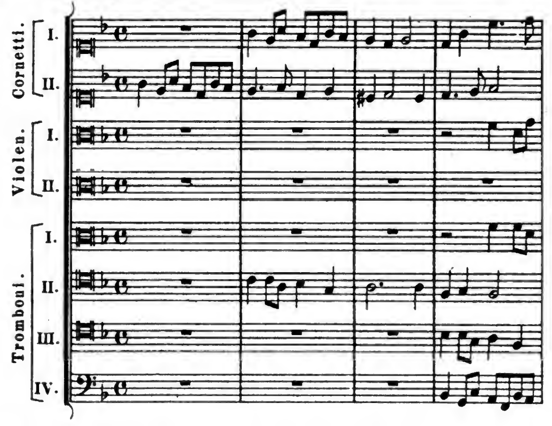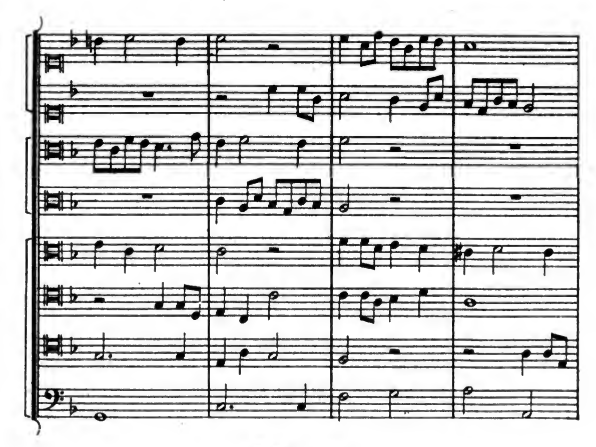


im_ple su_per_na grati_a, quæ tu cre_a_sti pec_to_ra.

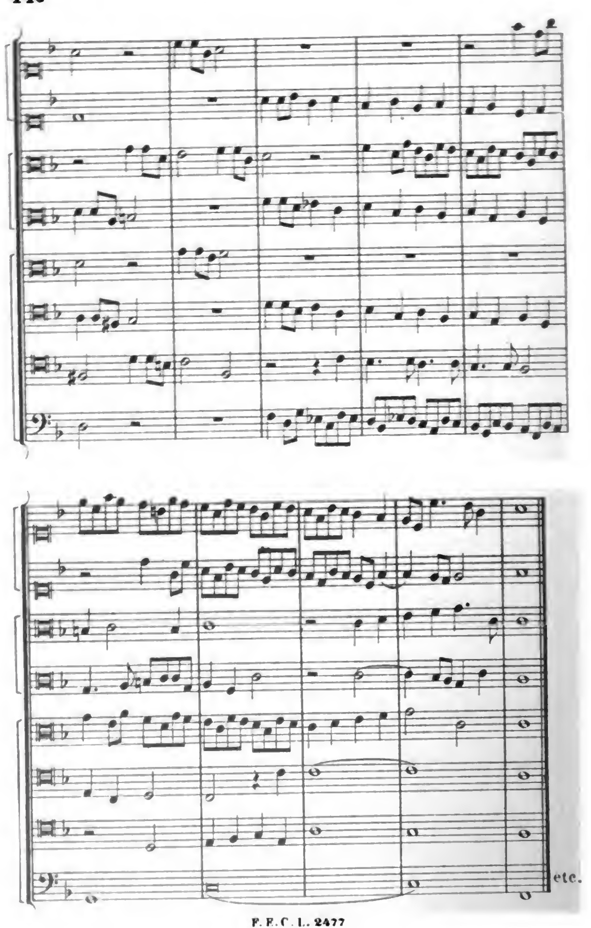
er_füll mit Himmels_freudigkeit die Herzen, die dein Hauch er_neut.



20. Sinfonia von Giov. Gabrieli.
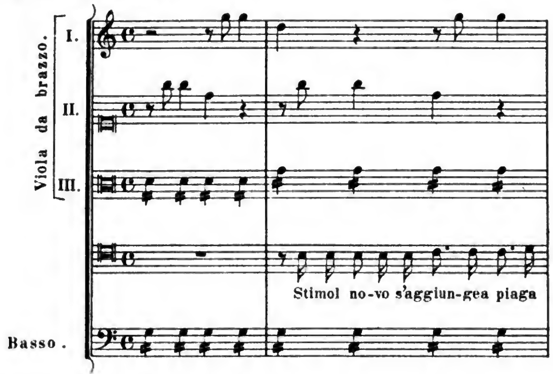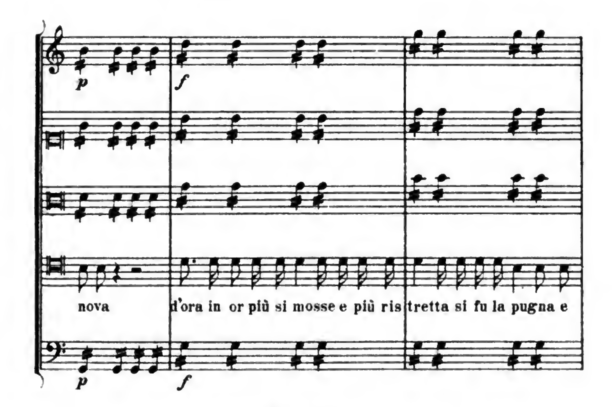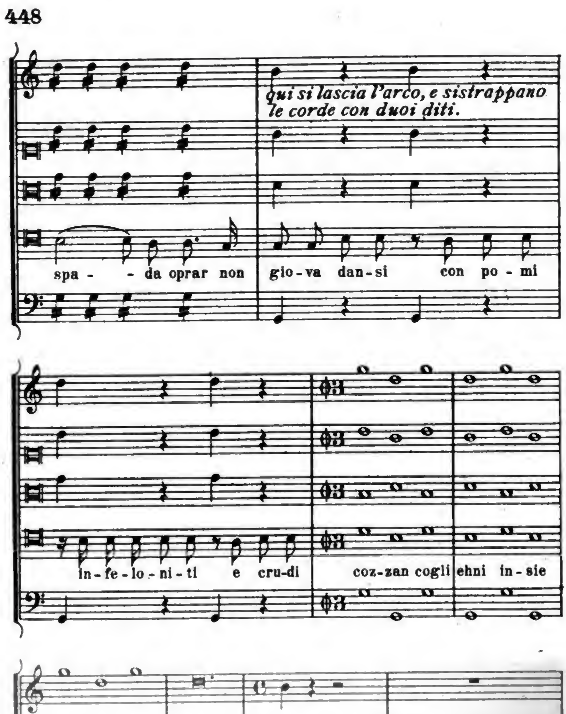





etc.



21. Dal Combattimento di Tancredi e Clorinda di Claudio Monteverde.(1624)






qui si lascia l'arco, e sistrappano le corde con duoi diti.
spa - - da oprar non gio - va dan - si con po - mi
in - fe - lo - ni - ti e cru - di
coz - zan cogli ehni in - sie
mee con gli scu - - di tre vol - te il cava-
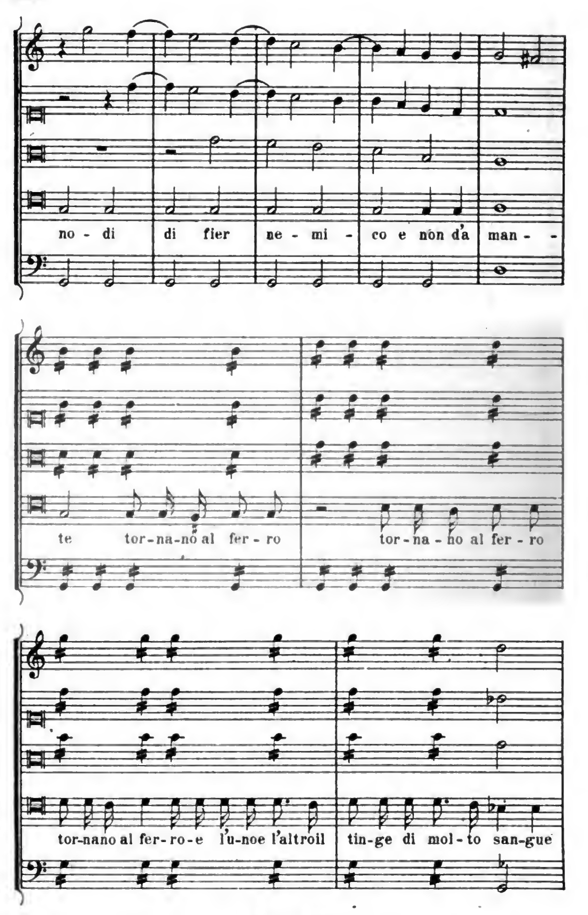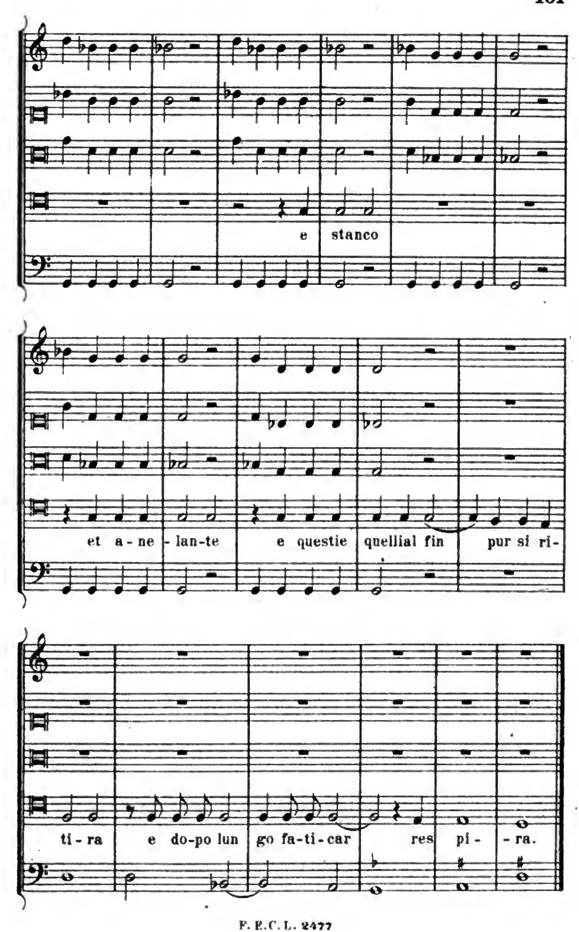


Qui si ripiglia l'arco

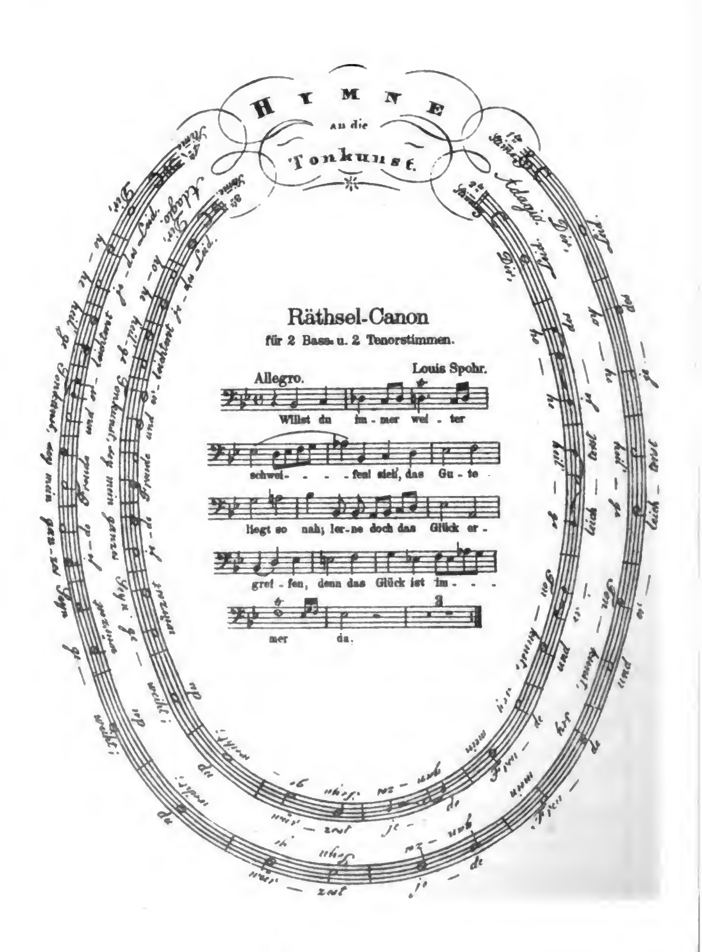
lier la don - na strin - ge con le ro - bu - ste

brac-cia ed al - tre tan - te poi da quei no -

di da quei no - di te - na - ci el - la si scin-ge


no - di di fier ne - mi - co e non da man -
te tor-na-no al fer - ro tor-na - no al fer - ro
tor-nano al fer-ro-e l'u-noe l'altroil tin-ge di mol-to san-gue


e stanco
et a-ne-lan-te e questie quellial fin pur si ri-
ti-ra e do-po lun go fa-ti-car res pi-ra.



HYMNE
an die
Tonkunst.
Räthsel-Canon
für 2 Bass- u. 2 Tenorstimmen.
Louis Spohr.
Allegro.
Willst du im-mer wei-ter schwei----fen! sieh, das Gu-te liegt so nah; ler-ne doch das Glück er-grei-fen, denn das Glück ist im---mer da.
Adagio.

